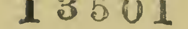

L'ART à HUÉ
Nouvelle Edition
Association des Amis
du Vieux Huê

Harold P. Ellingham

L'ART A HUÉ



L'Art
à Hué



Nouvelle Edition
autorisée
par l'*Association des Amis
du Vieux Hué.*



A

M. ALBERT SARRAUT

Ancien Gouverneur Général de l'Indochine,
Ministre des Colonies.

et à

S. M. KHAI-DINH

Empereur d'Annam.

A

M. J. E. CHARLES

Ancien Résident Supérieur en Annam,
Gouverneur Général Honoraire des Colonies.



HUÉ

Toute grise, sans bruit, des monts bleus vers les sables,
Emportant dans son flot les chants du sampanier,
La Rivière aux Parfums, sous les murs vénérables,
Reflète le profil du royal Cavalier.

Vers Phu-Cam, un cortège au rite impérissable
S'avance, aux coups lointains de tamtams réguliers ;
Craintifs, quelques nhà-quê, conduits par un notable,
S'entassent, pour mieux voir, aux derniers escaliers.

Parmi ses bleus anciens, ses nacres, ses ivoires,
Un mandarin perclus relit de vieux grimoires
Qui chantent le passé, la gloire d'autrefois ;

Tandis qu'en la pagode aux portes symboliques,
Où brûle le santal, près d'augustes reliques,
Très lentement s'éteint la compagne des rois.

V. MURAIRE

L'ART A HUÉ

En matière d'art, les Annamites n'ont jamais eu, semble-t-il, de vastes desseins. Les palais grandioses, les temples monumentaux sont toujours restés en dehors de leur conception, comme aussi, probablement, en dehors de leurs moyens. Mais leurs petites pagodes, leurs maisons basses et obscures sont décorées avec soin. Les arêtes de la toiture, les piliers de l'entrée, l'écran protecteur, sont couverts d'ornements aux couleurs vives, souvent même criardes, qui s'harmonisent cependant avec les teintes du paysage, avec l'éclat de la lumière. A l'intérieur, le bois des colonnes, patiemment poli, miroite dans sa couleur naturelle, ou resplendit de laque et d'or ; les cloisons, les portes, les poutres, les meubles, sont couverts de fines arabesques, de feuillages légers, ou patiemment fouillés à jour ; de petits bibelots, délicats et précieux, ornent les tables ou sont jalousement enfermés dans le coffre familial. Ce sont ces décors que nous étudierons, dans ce recueil que nous offrons aux « Amis du Vieux Hué ».

Et cette étude fera passer sous nos yeux, successivement, les travaux des fondeurs, des sculpteurs sur bois, charpentiers et menuisiers, des peintres et décorateurs en bâtiments, ou, comme disent tout simplement les Annamites, des maçons. Au besoin, les brodeurs, les orfèvres, les fabricants de stores, les dessinateurs en lettres ou calligraphes, nous fourniront quelques uns des motifs qu'ils traitent.

⁂

Je n'ai cité, on le voit, que des professions où l'artiste se confond avec l'artisan.

C'est que, en Annam, le grand art n'existe pas, peut-on dire. Sans doute, dans les temples, on voit, suspendus aux murs, quelques images de piété, des Bodhisattvas, des portraits des anciens supérieurs de bonzeries ; des panneaux en papier, couverts de fleurs et d'animaux, des paysages, ornent l'intérieur des maisons aisées ; sur les autels, trônent des Bouddhas ou des images taoïques ; aux tombeaux royaux, des deux côtés de la cour funéraire, s'alignent des statues de mandarins, d'éléphants, de chevaux. Nous reproduirons quelques uns de ces spécimens de la sculpture et de la peinture proprement dites.

Mais, par la manière dont elles sont traitées, ces sculptures, ces peintures se rapprochent de l'art décoratif. Et, au fond, ce sont les motifs de l'art ornemental annamite que nous étudierons principalement.

Tous les êtres que l'artiste annamite tire du bois ou du cuivre, ceux qu'il jette sur une toiture ou sur un pan de mur, sont traités dans un but décoratif. La grecque ou le ruban flexible, les feuillages ou les animaux, le dragon onduleux aussi bien que la licorne trapue ou la tortue massive, sont raccourcis, allongés, tordus, torturés, pour qu'ils rendent l'effet voulu, pour qu'ils achèvent la courbe d'une arête, s'encastrent dans un coin, enveloppent l'extrémité d'une poutre, ne sortent pas d'un étroit panneau, ou remplissent le dessus d'une boîte. C'est comme ces petits arbustes dont, patiemment, inlassablement, on replie et noue les branches, pour qu'ils ne débordent pas du vase qui les contient et ne dépassent pas la rocaille qui leur sert de fond.

Ce souci est visible partout, et l'artiste annamite a su tirer des motifs qu'il employait les plus jolis effets. C'est la tortue qui, semble-t-il, a été le plus rebelle. Elle s'est adaptée, tout naturellement, à son rôle de support de stèle : elle est là dans son élément, et elle communique vraiment à la stèle, que l'on veut éternelle, la solidité, l'éternité, dont l'animal est le symbole. Mais lorsqu'elle veut remplir dignement l'office d'ornement d'accent, au bout d'une arête latérale, et remplacer le souple dragon, ou la grecque élancée, sa carapace toute ronde ne la sert guère. Aussi la voit-on allonger tant qu'elle peut son cou encore trop court, et l'artiste, pour l'aider, lui met dans la bouche un ruban, une fumée, une volute d'eau.

* * *

C'est ce point de vue décoratif qui a sans doute amené l'artiste à styliser ses motifs. Tout est traité conventionnellement, non seulement les ornements tirés de la ligne, mais les fleurs, les animaux, les êtres inanimés, la mer, les nuages, les rochers. La fantaisie du sculpteur ou du peintre est grande, mais elle se meut dans les bornes strictes de la stylisation.

Même quand ils pourraient se libérer, ils ne le font pas. Dans tel panneau sculpté, l'artiste a représenté un des fruits traditionnels : la poire, la pêche, la grenade ou la pomme-cannelle. Pour la poire ou la pêche, on comprend qu'il s'en soit tenu à la représentation conventionnelle ; ces fruits ne sont pas communs en Annam. Mais pour la grenade, pour la pomme-cannelle ou la main de Bouddha, l'artiste en voit dans tous les jardins ; il en mange, la saison venue. Et cependant, ces fruits prennent des contours conventionnels. De

même que, sur le panneau voisin, qui représente un des paysages fixés par la tradition, l'axis lèvera une patte suivant les règles, et que le pin étendra une de ses branches tordues, comme il convient, de même, la grenade entr'ouvrira son écorce et montrera ses grains avec la déchirure traditionnelle. Plus loin, la pomme-cannelle sera striée de lignes se croisant obliquement, qui ne répondent aucunement à la réalité, et la main de Bouddha étirera ses lobes recourbés, qui ne rendent pas l'aspect ordinaire du fruit, mais annoncent de loin la crinière du dragon, ou ses cornes.

* * *

L'artiste annamite s'est détourné de la réalité : bien plus, il semble être devenu impuissant à la rendre.

Il traite parfois le paysage. Je ne parle pas du paysage conventionnel, qui réunit, d'après des règles immuables, tel animal à tel arbre, tel oiseau à telle plante, tel insecte à telle fleur, l'axis au pin, le canard au nelumbo, le passereau à la branche de prunier, le papillon au chrysanthème, encore que, même dans ce cas, le peintre ou le sculpteur pussent, en s'inspirant de la nature vivante, modifier les divers éléments de la composition : c'est la stylisation dans toute sa rigueur. Je parle du paysage plus étendu, où l'eau s'unit aux montagnes, suivant la tradition classique des grands peintres de la Chine, où « les rochers sont les os du ciel et de la terre », où « l'eau est le sang des montagnes, les gazons et les arbres leur chevelure, les brumes et les nuages leur divine coloration », comme s'exprime un vieux maître chinois. Parfois, l'artiste en jette sur les pans d'un pilier, sur les panneaux d'un entre-toit.

De propos délibéré, il ne s'est pas placé devant la nature ; il n'a pas voulu rendre tel ou tel site des environs, dont il goûte cependant le charme. Ce qu'il veut représenter, c'est une réminiscence, c'est le paysage classique. La montagne, qui, dans le lointain, sort des brumes, est la montagne classique ; les maisons, au nom classique, sont des maisons classiques, comme on n'en voit nulle part de nos jours en Annam ; les ponts, en dos d'âne accentué, ont été vus ailleurs que dans la réalité, dans les livres, dans les tableaux du passé : les arbres, les oiseaux, datent de longs siècles ; on dirait même que l'eau, le terrain, portent la marque d'une haute antiquité, et que tous les éléments du tableau sont comme des accessoires que les artistes se passent les uns aux autres, au cours des siècles.

Dans certaine catégorie de paysages, dans les « cent antiques », des personnages apparaissent : guerriers brandissant des lances, cavaliers se défiant, riche bourgeois retiré des affaires et devenu amateur passionné de la nature, philosophe désabusé qui erre dans le paysage, cherchant la solitude, jeunes femmes prenant leurs ébats. Tous sont des personnages de cour. Or, la vie d'une cour extrême-orientale, n'est-ce pas la stylisation à outrance des gestes et des attitudes ? Toutes ces scènes rappellent, sous certains côtés, les *Visitation*, les *Nativité*, les *Couronnement* des Primitifs, mieux, les mosaïques et les peintures byzantines.

Parfois, un personnage familier apparaît ; un paysan avec sa charrue, un pêcheur à la nasse, un bûcheron portant deux fagots de bois sur l'épaule. On voit que l'artiste a voulu rendre la réalité. Mais quelle gaucherie ! Il sort de son cercle habituel. Lui, qui venait de donner une certaine allure au philosophe, une certaine élégance à la grande dame — allure et élégance conventionnelles, ne

l'oublions pas —, ne sait plus que peindre des bras raides, des jambes trapues, des corps sans vie.

. * .

L'absence de vie, tout au moins une vie atténuée, est un nouvel effet de la stylisation des motifs.

On sent, sous le marbre antique, palpiter une chair vivante. Ce sont des jeunes hommes vivants qui, autour du Laocoon, dénouent les anneaux du serpent qui les étreint ; et c'est une Vénus vivante qui, au Musée du Capitole, de ses mains couvre pudiquement sa nudité. Quand on a évoqué de pareils chefs-d'œuvre, on a comme la sensation de commettre un sacrilège, en parlant des statues de mandarins rangées dans les cours funéraires des Empereurs. C'est l'absence totale de vie, parfois même l'absence de tout art. Tous les personnages qui évoluent dans les paysages peints ou sculptés, sont apparentés à ces mandarins, soit les vieillards majestueux et dignes, soit les jeunes élégantes drapées dans leurs soieries multicolores. Ce sont des personnages figés dans des gestes conventionnels, ou de charmantes poupées.

Dans les statues bouddhiques, nous avons au moins une certaine expression. Ce ne sont pas les œuvres profondes, qui disent tant de leurs yeux clos, que l'on rencontre dans les anciennes pagodes de la Chine ou du Japon. Mais néanmoins, un reflet de la mystérieuse contemplation du Bouddha, de son calme majestueux au-dessus des êtres, est empreint sur les statues de la Trinité qui domine l'autel central des pagodes. C'est une certaine manifestation de la vie, bien qu'imparfaite et hésitante.

Les gardiens de la porte de la pagode Thiên-Mô, quelques statues de génies taoïques, nous

donnent une autre impression de vie, par leurs visages grimaçants et terribles. Ou bien encore, nous trouvons, dans de rares portraits d'anciens bonzes, quelques-uns des traits de leur physionomie. Mais ces œuvres sont rares.

De même, on ne peut nier que les animaux qui se meuvent dans l'ornementation annamite, n'aient, quand l'artiste est bon, du mouvement, de l'allure. Mais la vie, c'est la diversité ; la vie, c'est l'imprévu. Nous ne trouvons aucune de ces qualités dans les bêtes aux pouvoirs surnaturels. Le dragon a de la force, de la puissance ; mais c'est toujours la même force, la même puissance : il relève toujours la tête, sur les arêtes faîtières, avec la même fierté sauvage ; sur les panneaux sculptés, il se tord toujours avec la même souplesse ; il courbe ses pattes avec la même énergie nerveuse. La licorne se cabre toujours de la même façon, et elle tourne partout la tête du même geste de défi. Quant à la tortue, c'est toujours avec la même pesanteur qu'elle traîne sa carapace. La vie, chez tous ces animaux, est une vie stylisée ; leurs mouvements sont des mouvements qu'ils exécutent impeccablement ; leurs attitudes sont des attitudes immuables. C'est une vie particulière, ce n'est pas la vraie vie.

Impuissance de l'artiste, dira-t-on. Sans doute. L'Annamite ne sait pas traiter le corps vivant. Mais cette impuissance est le résultat de la stylisation des formes et des attitudes.

* * *

Maintenant que j'ai signalé les insuffisances de l'art annamite de Hué, je suis plus à l'aise pour faire ressortir ce qu'il a d'attachant, ce qui ravit tant d'amateurs.

Un des premiers caractères de cet art est ce que j'appellerai la fluidité et la complexité des formes.

D'une façon générale, on peut dire que les motifs ornementaux ne sont pas ordinairement employés dans leur pureté. C'est ainsi que l'on ne voit la grecque pure que dans quelques bordures, et la grecque tourbillonnante que dans quelques rares fonds. Le dragon est jeté partout, mais les cas où la bête fabuleuse est vraiment elle-même, avec tous ses attributs, toutes ses notes caractéristiques, sans rien de plus, sont la minorité, en comparaison des représentations qui nous le donnent mélangé à un autre sujet.

Cette association de plusieurs motifs se produit de façons diverses.

Tantôt il y a simple association : par exemple, la chauve-souris, tapie dans un angle, glissera ses ailes à travers les méandres de la grecque ; ou bien, les caractères de la longévité et du bonheur seront appliqués sur une branche de prunier, sur une fleur de pivoine, et les deux cercles où ils sont inscrits rappelleront un autre élément, les deux anneaux entrelacés, au sens symbolique. Ces associations ne sont pas livrées au hasard, au caprice de l'artiste. Il y a même, pour certains sujets, un code très sévère, des alliances quasi indissolubles, que nous signalerons dans les notes qui accompagnent chaque planche. Certaines de ces associations sont basées sur un jeu de mot, et elles constituent un souhait, tout comme, en Europe, les fleurs que l'on choisit pour faire un bouquet sont un langage pour celui à qui le bouquet est offert.

Tantôt cette association devient plus intime : elle se fait par soudure ; les deux sujets n'en font plus qu'un, qui présente les caractères de ses deux éléments constitutifs. C'est ainsi que la grec-

que sera agrémentée de feuilles, par association avec le rameau feuillu ; ou bien, le ruban qui lie les « joyaux » émettra des lanières à forme de flammes ; tandis qu'ailleurs les enroulements de la grecque rappelleront les volutes des nuages.

Nous arrivons ainsi aux transformations d'un élément en un autre.

Pour les cas qu'on vient de citer, on pourrait dire qu'il n'y a pas, par exemple, soudure de la grecque et du rameau feuillu, mais transformation du rameau feuillu en grecque, ou réciproquement : la grecque a pris les feuilles du rameau, et ainsi s'est transformée en ce dernier ; ou bien c'est le rameau qui a perdu sa tige, remplacée par la grecque, et qui s'est ainsi transformé en grecque.

Mais, pour certains cas, il n'y a pas de doute possible, c'est une véritable transformation que nous avons d'un motif en un autre motif, et non une simple association ou une soudure : la preuve, c'est que, si nous réunissons un certain nombre de représentations du même sujet, nous voyons que l'un des éléments constitutifs perd successivement ses caractères distinctifs pour aboutir à la représentation pure et simple de l'autre élément : les diverses planches qui représentent le dragon et le rameau feuillu, ou la feuille de châtaignier, la fleur occidentale et la chauve-souris, sont comme des instantanés, qui représentent la transformation d'un élément en l'autre à ses divers stades de développement. Et cela est si vrai, que les Annamites emploient le même terme de «transformation », pour désigner ces sujets : *Dây lá hóa rồng*, « le rameau feuillu se transforme en dragon ».

Cependant, il faut reconnaître que l'artiste se contente parfois de souder, par exemple, une tête de dragon au pied d'une tige de bambou ou d'un rameau de pêcher, à l'extrémité d'une grec-

que, sans s'appliquer aucunement à modifier en conséquence la forme ou la disposition de ces premiers éléments. C'est paresse ou manque de talent. Nous n'avons pas là, quoique vous dise l'artiste, une véritable transformation, mais plutôt une simple association. L'artiste digne de ce nom, quand il exécute une transformation, fond intimement les deux éléments, de façon à ce que, tout en gardant leurs caractères distinctifs, ils empruntent en partie chacun ceux de l'autre.

Sur les pignons, par exemple, la fleur qui offre les premiers linéaments du dragon vu de face, émettra ses deux rameaux latéraux avec la même puissance, la même sauvagerie, la même férocité que l'animal mettra à se cambrer sur ses deux pattes de devant. Ou bien, on retrouvera, dans le rameau qui aboutit à une tête de dragon, la souplesse et la grâce du cou de la bête qui va apparaître, son dos hérissé et terrible, ses pattes jetées de ci de là, avec noblesse et fierté. Quelle grâce dans les ailes, et en même temps quelle gaucherie dans les pattes de ce phénix qui, sur les pans d'un lit de camp, à la pagode Báo-Quôc, se dégage d'un rameau feuillu ! La branche fleurie est réellement lancée en plein vol, comme un grand échassier ; elle déploie ses ailes avec jouissance, avec orgueil, mais elle ne sait que faire de ses longues pattes, bien que les dimensions du panneau aient forcé le sculpteur à les raccourcir. Nous pourrions de même trouver à certaines feuilles, qui annoncent les ailes de la chauve-souris, l'air cauteleux, mais souple et insinuant, de l'animal. A les voir se glisser en s'étirant autour des replis de la grecque, on croirait entendre le vol silencieux et ouaté de la bête ; vous avez presque la sensation pénible de la voir se glisser dans vos habits ; vous sentez, contre votre chair, sa peau duveteuse et froide.

C'est vraiment alors qu'il y a transformation : le rameau, la feuille, sont comme une chrysalide ; ils cachent, sous une mince enveloppe, l'animal déjà formé qui va éclore.

Je dis déjà formé. L'expression est parfois inexacte. Il arrive, en effet, que l'on reconnaît l'animal, avec ses caractéristiques, dans une volute, dans une ligne. Certains ornements d'accent des arêtes faîtières ou des arêtes latérales, d'une simplicité de ligne surprenante, vous montrent cependant certains traits distinctifs de la tête du dragon. Tel, le germe, dans la simplicité de ses éléments, montre cependant au savant l'espèce à laquelle il donnera naissance.

La transformation, comme il convient, est ascendante : elle part du terme le moins élevé, dans l'échelle des êtres, pour aboutir à l'expression la plus noble ; elle a lieu du règne inanimé : grecque, nuages, ou du règne végétal : feuille, fleur, arbuste, au règne animal : chauve-souris, phénix, licorne, dragon. Mais elle se manifeste aussi entre choses inanimées, et les replis de la grecque, parfois, se confondent avec les volutes des nuages, la fumée qui sort d'un brûle-parfums s'étire comme une nuée, ou s'effiloche en langues de feu.

Dans la majorité des cas, la transformation est simple ; par conséquent, elle se devine à première vue. On voit, dans tel panneau de meuble, que le sculpteur a voulu représenter le dragon se dégageant peu à peu de la forme rigide du rameau feuillu ; on ne peut penser qu'au dragon, ou aux animaux qui lui ressemblent. Mais, dans bien des cas, la transformation est multiple, c'est-à-dire que l'élément générateur, si l'on veut, part dans deux directions et aboutit, ou peut être considéré comme aboutissant à deux termes. Prenons la feuille de châtaignier, ou la fleur d'Occident

stylisée : elle peut être considérée soit comme une ébauche du dragon vu de face, soit comme donnant les premiers linéaments de la chauve-souris ; et l'anneau polygonal qu'elle domine sera, dans le premier cas, les premiers traits du signe de la longévité, *thọ*, que le dragon, dans cette position, tient ordinairement dans sa gueule, et, dans le second cas, l'indice du caractère *khánh*, le bonheur, qui est associé souvent à la chauve-souris, et qu'elle tient suspendu à sa bouche. Un ornement d'accent stylisé, sur une arête faîtière, ou à l'extrémité d'une arête latérale, qui est un rameau feuillu traité largement, pourra être considéré comme l'ébauche soit du dragon, soit du poisson. Je ne parle pas, bien entendu, d'animaux voisins, comme le dragon des airs et le dragon des eaux, ou le serpent-dragon, au sujet desquels les artistes eux-mêmes ne s'entendent pas.

Quand on a, pendant quelque temps, réuni et comparé des modèles divers de l'art ornemental annamite, on est comme poursuivi par la hantise de ces transformations. On voit, on croit voir, le dragon partout, aux diverses périodes de ses transformations : c'est lui qui déroule ses anneaux dans le feuillage d'un panneau, qui se cache dans ces nuages, qui sort de cette fleur, redresse sa tête au bout de l'arête faîtière, s'annonce dans une grecque. C'est bien lui, lui partout. Et voilà que, en présence d'un modèle plus accentué, ou traité plus largement, devant un détail qu'on n'avait pas remarqué, le doute vient : c'est la chauve-souris, qui commence d'abord à se dessiner vaguement dans l'esprit, puis qui apparaît clairement dans le sujet, dans toute une série de sujets jusque-là restés indécis, ou aperçus sous une autre face. Ou bien encore, c'est le poisson, dont on saisit, dans tel ou tel motif, les traits caractéristiques, sa grosse tête aux lèvres béantes, sa queue en panache.

C'est que toutes les productions des artistes annamites ont des formes ondoyantes et mobiles, fluides et changeantes. On dirait que le sujet qu'ils conçoivent est une argile molle, qui prend simultanément dans leur esprit, à mesure qu'ils le créent, des formes diverses.

Et cette diversité, cette souplesse de l'image qu'il conçoit, l'artiste les communique à la matière dont il se sert pour exprimer sa création, aussi bien au mortier, élément plastique, qu'à la couleur et à la ligne, comme au bois, à l'ivoire ou au cuivre.

Bien souvent, en voyant une de ces sculptures si riches de formes, aux contours souples et onduleux, et qui suggèrent tant d'images, je pensais à ces jeux raffinés des lettrés, où tout le charme d'une pièce de poésie repose sur le rapprochement habile de quatre mots, ayant chacun deux sens qui s'appellent et se correspondent, forçant la pensée à courir de l'un à l'autre, mieux, à concevoir les deux sens à la fois, comme la même sculpture rend simultanément deux êtres différents sous une même forme. Ou bien, ce qui est le comble de la subtilité, lorsque les sens des mots sont appelés par la forme des caractères de l'écriture, par la chute d'un trait, par la décomposition et l'assemblage différent des éléments des caractères, de façon que l'esprit doit concevoir à la fois et les deux formes de chaque caractère écrit, et les deux sons qui correspondent à ces deux formes, et les deux sens qui en résultent, et cela à quatre reprises différentes. Telle, la feuille de châtaignier peut être interprétée comme un dragon vu de face ou comme une chauve-souris les ailes éployées, et, à cette double image, correspond, toujours sous une seule figure, la représentation soit de la longévité, soit du bonheur.

Et je me disais que le jeu du poète, comme la fantaisie du sculpteur, étaient la manifestation d'un

même esprit, délicat et subtil, qui est l'esprit du peuple annamite.

Délicat et subtil, sans doute ; il faudrait ajouter aussi, au moins pour certains cas, imprécis et diffus. Car on pourrait comparer ces sculptures et ces poésies à interprétations diverses, à certains mots du vocabulaire annamite, qui sont tantôt substantifs et tantôt verbes, tantôt verbes et tantôt adjectifs ou conjonctions, et dont le sens chevauche sur ces emplois multiples, de telle sorte qu'on peut les traduire d'une façon comme d'une autre, et que la syntaxe devient toute floue et brouillée, tout comme lorsque, dans une phrase annamite, un même nom est à la fois complément du verbe qui précède et sujet de celui qui suit. Ce n'est plus là une manifestation de la subtilité de l'esprit, mais bien plutôt une certaine paresse, un manque de clarté, disons, pour atténuer le fait, une disposition spéciale de l'esprit qui empêche de concevoir les choses et de saisir les rapports des concepts avec la même lucidité, la même précision que nous sommes habitués à le faire. Cette disposition de l'esprit se manifeste, dans le langage, brutalement, par un manque de précision ; en poésie, par des jeux de mots subtils ; dans les arts, par la souplesse des lignes et la complexité des formes.

Et ne pourrait-on pas rappeler tel ou tel détail de la vie journalière, des coutumes sociales des Annamites, qui nous amèneraient à la même conclusion ? Tout s'enchaîne, tout se correspond, dans les manifestations de l'activité d'un peuple. L'agencement d'un rinceau peut nous aider à comprendre la mentalité d'une race.

*
* *

Cette fluidité des lignes semble avoir un avantage pratique de grande importance. En feuillet-

tant le présent recueil, on s'apercevra bientôt que les mêmes motifs reviennent constamment. C'est que l'artiste annamite, fermant volontairement le grand livre des êtres, ne se retrempant pas dans l'étude de la nature, tarissant ainsi la plus riche source d'inspiration, reste confiné dans une série traditionnelle fort restreinte. Les motifs qu'il traite sont peu nombreux, et de plus, comme nous l'avons dit, il ne les traite pas avec la liberté d'un artiste placé devant la réalité, qui peut saisir les mille aspects de l'être vivant, et profiter de tous les avantages imprévus que lui fournit le hasard ou une étude attentive. Tous les sujets qu'il fait sortir du bois ou qu'il moule dans la chaux, sont stylisés, dans des poses, avec des mouvements conventionnels. Comment, dans ces conditions, pourrait-il échapper à l'épuisement, à la redite ? Avouons-le, les sculpteurs et les maçons annamites n'évitent pas cet écueil. On retrouve souvent, dans tel ou tel meuble, la volute, la disposition des éléments, l'allure générale qu'on à vues ailleurs. Mais si ce défaut est contenu dans des limites acceptables, si chaque œuvre sonserve une originalité propre, un charme particulier, c'est à ce que j'ai appelé la fluidité des lignes que nous en sommes redevables. L'imagination de l'artiste, maintenue étroitement dans un cadre restreint, travaille éperdument dans cet étroit domaine. Le travail de la pensée, au lieu de se répandre sur l'innombrable série des êtres, se concentre sur le petit nombre de motifs admis par la tradition, et cette matière, quelque pauvre qu'elle soit en réalité, triturée et malaxée par l'effort de l'artiste, acquiert comme une force interne d'expansion qui la fait apparaître sous des formes multiples, et la renouvelle, sinon dans sa nature, au moins dans ses aspects. Et tel motif jaillit sous la forme qui lui est habituelle, mais il s'insinue

aussi, avec plus ou moins de netteté, ici à peine perceptible, là victorieux et insolent, dans des moules qui ne sont pas les siens : et nous avons le dragon se dégageant d'une fleur, ou la chauve-souris s'esquissant dans une grecque. La vigueur de l'artiste, son originalité, ne s'exercent pas en étendue, comme chez ses émules d'Occident, mais en profondeur, telles ces cultures d'animaux microscopiques qui, développées en vases clos, au lieu de périr ou de rester stationnaires, se multiplient elles-mêmes et acquièrent une virulence inattendue.

C'est ainsi que l'art annamite se renouvelle dans des formes séculaires, et que l'artiste sait se mouvoir avec aisance dans un espace limité.

.˙.

Mais on se tromperait étrangement si l'on croyait que l'artiste annamite, le maçon comme le sculpteur sur bois, l'orfèvre, le brodeur ou le peintre de stores, n'a en vue, lorsqu'il développe sa ligne flexible, que de faire montre d'habileté technique ou de génie inventif. Il ignore la formule de l'art pour l'art. Sans doute, une forme élégante, un travail soigné, ne le laissent pas insensible, et il connaît les jouissances de l'artiste, qui sont le principe de tout effort vers le beau. Mais la forme extérieure n'est pas tout pour lui. Ce n'est qu'un voile léger dont il recouvre tout un monde d'idées, c'est un symbole au moyen duquel il exprime des sentiments imprécis, délicats, mais profonds. L'art annamite revêt un caractère religieux, et l'artiste travaille toujours dans une atmosphère surnaturelle. Et c'est un plaisir délicat, pour l'Européen averti, de suivre la pensée parfois subtile de l'artiste, de deviner son

intention, d'interpréter son œuvre, et, ainsi, de la comprendre pleinement.

Les caractères de l'écriture sont des motifs d'ornements. Prenons comme exemple le caractère *phúc*, que les orfèvres gravent si souvent sur les broches, sur les pendentifs, sur tous les objets en or ou en argent faits à l'usage des Européens. Le caractère a le sens de « bonheur ». Il porte ce sens en lui-même, de telle sorte que ceux qui voient les traits qui le constituent ont immédiatement dans l'esprit l'idée de bonheur. Cette vertu évocatrice est amplifiée par les Annamites : le caractère, non seulement porte en lui l'idée du bonheur, mais il renferme dans ses lignes le bonheur lui-même, car le mot qui désigne une chose renferme ou appelle la chose elle-même. Ne s'abstient-on pas de prononcer le nom de la variole, ou le nom de la fièvre, du choléra, de peur d'amener par là ces terribles maladies ? Si donc on grave le caractère *phúc* sur la porte d'une maison, c'est le bonheur lui-même qu'on installe dans cette maison. Et si on envoie à quelqu'un un objet qui porte le caractère *phúc*, c'est le bonheur qu'on lui envoie.

Nous n'avons là qu'un souhait, dira-t-on, un simple souhait.

C'est plus qu'un souhait. C'est au moins un porte-bonheur, c'est-à-dire que le caractère *phúc* est toujours considéré comme ayant en lui une sorte d'efficacité physique, comme possédant une influence mystérieuse pour amener le bonheur qu'il signifie. Et cette croyance est une des premières manifestations du sentiment religieux. En Chine, nous trouvons aussi cette croyance au pouvoir mystérieux du caractère *phúc* ; mais de plus, nous voyons employées des banderolles où le caractère est associé au génie de la félicité, « le Mandarin céleste qui accorde le bonheur » ;

et le caractère de la longévité, qui, lui aussi, est associé à un génie, est vénéré parfois à l'égal d'un esprit : on le suspend dans le parloir de la maison, à la place d'honneur, on brûle de l'encens devant lui, on lui fait des prostrations, on l'invoque pour obtenir une longue vie.

Ces caractères, on le voit, sont, quand ils sont employés comme motifs ornementaux, plus qu'un souhait : s'il ne sont pas, en Annam, un objet de culte proprement dit, ils sont toujours considérés comme doués d'une influence mystérieuse qui les rend aptes à communiquer ce qu'ils signifient. Celui qui les voit gravés sur les panneaux de sa maison, celui qui les porte sur lui en bijoux, éprouve de la joie, ressent de la confiance, tout comme il éprouverait de la crainte s'il rencontrait sur sa route un signe de mauvais augure. Et cette crainte et cette confiance sont de nature plus ou moins religieuse.

Ici commence le symbolisme, un symbolisme compliqué et subtil, comme l'art annamite lui-même, dont il épouse toutes les formes.

Le mot *phúc* désigne le bonheur, mais il désigne aussi la chauve-souris. Le caractère écrit est différent, suivant les sens, mais la prononciation est la même ; cela suffit pour amorcer le symbolisme. La chauve-souris sera considérée comme le symbole du bonheur. L'image de l'animal sera lue comme un vrai caractère et signifiera, non pas « chauve-souris », mais « bonheur ». Elle revêtira, par là, les mêmes qualités que l'on a attribuées au caractère *phúc*, signifiant « bonheur ». Elle sera un souhait, un porte-bonheur, une cause efficiente de félicité ; elle sera enveloppée de la même atmosphère religieuse.

Et ce que je viens de dire, s'applique à la plupart des fruits ou des fleurs, aux objets, aux animaux dont se sert l'artiste annamite pour décorer

les maisons ou les pagodes, les bibelots d'usage journalier ou les meubles. Tous ont une signification cachée, tous ont une vertu secrète, plus ou moins précises, suivant les cas, plus ou moins nettement perçues par l'artiste ou par le passant, souvent très diluées, parce que ce symbolisme vient de la Chine, et qu'il date de longs siècles, et qu'il a perdu, en route, une partie des éléments qui le soutenaient. Tel panneau, un bijou, une simple guirlande d'encadrement, se lisent comme un petit poème, s'interprètent comme une allégorie. L'artiste s'est complu dans leur symbolisme, et l'amateur délicat en goûte la subtilité ; s'il est croyant, par surcroît, il en éprouve les bienfaisants effets.

Et ces motifs, par cela même qu'ils sont classiques, qu'ils nous ont été transmis par la plus haute antiquité, qu'ils sont désignés par les termes reçus de tout temps, procurent encore une jouissance d'une nature particulière. « Les quatre amis », « les nobles », « les huit joyaux », « les anneaux unis », « la ligne qui revient », « la feuille qui se transforme », toutes ces expressions vagues mais recherchées sont aptes à recevoir des sens multiples dans leurs contours indécis ; elles suscitent des impressions confuses, mais prenantes ; elles évoquent des images floues, mais pleines de vie. Les motifs qui paraissent dépourvus de tout symbolisme en sont comme transfigurés.

Et cette poésie, ce symbolisme mystique, cette vertu mystérieuse, qui enveloppent l'art annamite et en pénètrent toutes les manifestations, en sont, pour celui qui sait lire, un des attraits les plus curieux.

* * *

Une comparaison s'impose, si superficielle soit-elle, entre l'art de Hué et l'art tonkinois.

Au Tonkin, les sujets ornementaux sont les mêmes qu'en Annam, à part quelques exceptions. Mais ils sont traités d'une façon différente ; l'ensemble est plus puissant ; les détails sont plus massifs, les traits plus accentués. On ne voit pas, en Annam, sauf à partir du Nghệ-An, surtout du Thanh-Hoá, qui dépendent déjà du Tonkin, les dragons trapus, rablés, mafflus, qui s'entortillent littéralement, parfois en haut relief ou en ronde bosse, au bout des arbalétriers, ou déroulent leurs anneaux pesants sur les panneaux de pilastres massifs, le long des arêtes faîtières au profil fortement accentué. Et les grecques, les feuillages qui accompagnent l'animal fabuleux, sont plus larges, plus épanouis, plus profondément fouillés, en proportion avec la grandeur de la charpente, avec l'ensemble de la maçonnerie.

En Annam, de même que les colonnes sont plus minces, les poutres plus légères, la sculpture, comme une fine dentelle, court légèrement à la surface du bois, sans pénétrer dans sa profondeur. Elle s'y applique avec plus de sveltesse, avec une grâce plus raffinée, avec distinction. Même dans les panneaux les plus chargés, dans l'enchevêtrement des formes le plus compliqué, nous avons plus de clarté, plus d'air, plus de lumière.

On dirait que les artistes de Hué ont adapté leurs œuvres au pays et à ses habitants. Au type vigoureux, au tempérament énergique et un peu rude de l'habitant du Tonkin, aux vastes plaines du Delta, à ses rizières fécondes, à ses larges fleuves, conviennent les formes robustes du dragon, les sculptures massives en plein bois, les traits fortement accentués, les lignes vigoureuses. La grâce, la délicatesse, parfois la mièvrerie de l'art annamite correspondent au type fin et élancé, souvent aristocratique, des habitants de Hué, à

leur culture raffinée et précieuse ; et ces qualités conviennent aussi à la douceur des horizons, à la délicatesse, à la suavité des payages qui entourent la capitale des Nguyễn.

Et, chose curieuse, la musique, au dire des gens compétents, nous permet de voir les mêmes nuances. Les musiciens annamites vous diront qu'ils classent leurs airs traditionnels en deux catégories, « les airs du Nord », *cung bắc*, et « les airs du Sud », *cung nam*. Or, les airs du Nord sont plus accentués, plus vifs, plus entraînants ; les airs du Sud, au contraire, sont plus doux, plus langoureux, plus efféminés.

Tant il est vrai que l'homme, dans ce qu'il pense comme dans ce qu'il fait, est conditionné par tout ce qui l'entoure, et qu'il ne peut se soustraire à l'influence du milieu où il vit.

. ˙ .

Ce que nous venons de dire nous permettra de répondre à la question que l'on doit se poser, s'il existe vraiment un art de Hué, et par là, j'entends non seulement la capitale, mais encore les provinces immédiatement avoisinantes.

Je ne doute pas que, si l'on plaçait côte à côte une grande maison communale du Tonkin et un bâtiment analogue des environs de Hué, ou mieux, deux pagodes bouddhiques, l'une du Nord, l'autre du Sud, ou deux maisons de riches propriétaires, on ne vit immédiatement que l'on peut dire à bon droit qu'il existe deux arts, un art tonkinois et un art annamite. Sans doute, dans les deux pays, les principes directeurs de l'ornementation, l'utilisation des motifs, les motifs eux-mêmes sont les mêmes. Mais la manière dont l'Annamite de Hué traite ces sujets imprime à tous les détails et à

l'ensemble de son œuvre un caractère particulier, une touche spéciale, qui la distingue sensiblement de l'œuvre des artistes du Nord ; c'est plus qu'une nuance d'école, c'est l'influence d'un pays, c'est une conception nouvelle. Il n'est pas exagéré de dire que c'est un art nouveau.

. . .

Je ne m'occuperai pas ici de comparer cet art de Hué, et son frère, l'art du Tonkin, avec l'art chinois, le tronc commun dont se sont détachées les deux branches annamites. Mais, poursuivant un peu plus loin notre enquête, nous pouvons nous demander si, dans l'art de Hué, il est permis de distinguer des courants spéciaux, des traditions d'école, des caractéristiques de périodes ou de régions, l'influence de certaines individualités.

A toutes ces questions, on peut répondre hardiment par l'affirmative. Le dragon des sculpteurs de boîtes de Dồng-Hới, n'est pas le dragon des environs de Hué. En traversant certaines régions, vous remarquerez que le tigre qui décore certains écrans de pagodes a été représenté dans une pose que vous n'aviez jamais vue ailleurs. Des pagodes qui ont été restaurées vers la même époque, présenteront les mêmes motifs de décoration, traités de la même façon. Tous les panneaux, toutes les poutres d'un même palais, seront décorés de la même fleur, traitée différemment, mais revenant partout comme motif principal. Ou bien, en examinant les sculptures d'une pagode, vous apercevez un panneau qui détonne dans l'ensemble, et l'on vous dit que c'est une pièce détachée, venue d'ailleurs, et utilisée en cet endroit. Tous ces faits prouvent qu'il y a, dans l'art de Hué, des styles, des écoles.

Et cela se conçoit, si l'on fait attention à l'organisation du travail. Un sculpteur habile nourrit dans son atelier des apprentis qu'il forme. L'élève commence par raboter une planche ; plus tard, le patron lui passera, pour qu'il le termine, un motif de sculpture qu'il aura déjà esquissé dans ses grandes lignes ; enfin, il pourra voler de ses propres ailes. Mais il aura reçu l'empreinte du maître ; il conservera, avec le conservatisme tenace des disciples de l'Extrême-Orient, les conceptions, les modèles, les procédés de technique, les trucs d'atelier du maître. Ce n'est que lorsqu'il sera lui-même maître-ouvrier, et s'il a réellement du talent, qu'il osera faire preuve de personnalité.

Les charpentiers, les maçons, travaillent par bandes, sous la direction d'un maître-ouvrier, qui n'est pas nécessairement le plus habile, mais qui est chargé de la bonne exécution du travail et du règlement des comptes. Chaque bande comprend, si le travail qu'elle doit exécuter le requiert, un sculpteur habile, ou un peintre-décorateur renommé. C'est lui qui est chargé de faire les travaux délicats. A côté de lui, d'autres ouvriers s'essaient, sous sa direction ou en l'imitant, à devenir des artistes. Nous avons, ici encore, l'influence d'un maître sur ses élèves, les tendances d'une école.

Le travail fini ici, la bande va se louer ailleurs. Mais, en général, son domaine est restreint : de Huế on va à Quảng-Trị, mais, on ne passe pas dans la province du Quảng-Bình : une route trop longue, ou une chaîne de montagnes, arrêtent les artistes, les confinent dans une ou deux provinces, et circonscrivent leur influence : c'est pour cela que nous pourrions établir des tendances régionales.

Nous pourrions même, pour les sculpteurs sur bois au moins, suivre l'œuvre d'un artiste en particulier ; nous pourrions indiquer, dans un grand

temple, les panneaux qu'il a traités lui-même, ceux qu'il a donnés à ses élèves. L'étude des sujets nous y aiderait, mais aussi la pratique habituelle des sculpteurs et charpentiers de nos jours, les articles de leur contrat d'association.

Mais pour cela, il faudrait des matériaux de comparaison autres que ceux que nous avons ici. Le présent recueil n'est destiné qu'à permettre de jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'art de Hué. Les études de détail viendront plus tard. Elles auront aussi leur intérêt.

Saura-t-on jamais qui fut chef d'école ? Connaîtra-t-on le nom de l'artiste, ou plutôt des artistes qui décorèrent tel palais ou telle pagode, telle maison particulière ? Oui peut-être, s'il s'agit de monuments récents. Non, si ce sont des monuments un peu anciens, c'est-à-dire dépassant une vie d'homme. Nos sculpteurs annamites, nos maçons, sont des inconnus pour la postérité. De leur vivant, ils ont un certain renom ; ils gagnent quelque argent; mais leur nom ne figure sur aucune de leurs œuvres. Ce sont les artistes anonymes de notre Moyen-âge, les auteurs de nos merveilleuses cathédrales, qui travaillaient pour Dieu, ou simplement pour vivre, et ne se souciaient pas de leur renommée future. Et c'est regrettable. Un musée d'œuvres anonymes semble privé de vie.

Quant aux peintres-décorateurs, leurs œuvres mêmes disparaissent avec une rapidité désespérante. Exposé aux intempéries des saisons, brûlé par le soleil, lavé par des pluies diluviennes, noirci par l'humidité, secoué par les vents, le dragon le plus nerveusement façonné et décoré avec le plus d'éclat ne présente bientôt plus que l'aspect de moignons de chaux informes. C'est lamentable. L'artiste n'en est pas émotionné. Lui, moins encore que son collègue le sculpteur, ne travaille pas pour l'éternité. Il savait que son œuvre ne durerait

que quelques jours. Demain, il recommencera ailleurs. Mais si on veut juger de l'effet, il ne faut pas attendre que l'œuvre ait vieilli.

Et cependant, de même qu'une arête faîtière neuve, rutilante de couleurs, sur une toiture rose, égaie le paysage, de même, un griffon noirâtre, sur un pilier moussu, une licorne délavée, sur un écran disjoint, mettent dans un bosquet solitaire une note de tristesse et de mélancolie qui attarde le promeneur et le captive.

* * *

Les grands amateurs d'art qui connaissent les merveilles qu'ont produites la Chine et le Japon, seront tentés, si ce livre leur tombe sous les yeux, de le refermer avec dédain. Ce n'est que cela, l'art de Hué ! Sans doute, les Annamites semblent avoir laissé, dans les modèles que leur offraient leurs maîtres, tout ce qui requérait l'énergie créatrice du génie, tout ce qui exprimait la profondeur de la pensée, ou même ce qui offrait trop de difficultés techniques. Où sont les peintures où les anciens artistes chinois ou japonais mettaient toute la conception qu'ils se faisaient du monde ? Où sont les bronzes massifs, aux lignes harmonieuses ? Et les laques patients, veloutés et chauds, les jades caressants, les somptueuses étoffes ?

A un peuple pauvre correspond un art pauvre. L'Annamite imite la Chine autant que ses moyens économiques le lui permettent. Il n'exécute, en matière d'art, que ce qui nécessite peu de temps et peu d'efforts. Il néglige ce que les plus fortunés ne pourraient payer à sa juste valeur.

En plus, le peuple annamite est-il réellement inférieur, au point de vue du sens artistique, au peuple chinois, au peuple japonais ? Celui qui,

faisant du passé la mesure de l'avenir, dirait que l'artiste annamite n'a pas réellement une conception de l'art aussi élevée et une habileté technique aussi grande que le Chinois ou le Japonais, pourrait voir ses prévisions démenties par une future expérience.

Quoi qu'il en soit, j'ai pensé que les manifestations de l'art de Huế, si éloignées du grand art qu'on les estime, méritaient qu'on les étudie et qu'on les sauve de l'oubli.

* * *

L'idée première de ce travail est dans un recueil, classé méthodiquement, que celui qui signe ces lignes fit faire, par un dessinateur annamite aujourd'hui décédé, M. Nguyên-Văn-Nhơn, de tous les motifs ornementaux de l'art annamite. L'artiste, tout en restant fidèle au plan qu'on lui avait tracé, s'était inspiré de sa fantaisie, dans la manière de traiter les sujets. Au lieu de reproduire les planches de ce recueil primitif, on a pensé qu'on accroîtrait l'intérêt du travail en remplissant le cadre choisi, non pas avec des sujets créés de toutes pièces, et par un seul individu, mais avec des modèles choisis de ci de là, parmi les œuvres que nous ont léguées ou qu'exécutent encore actuellement les artistes annamites. On a cependant inséré dans le recueil quelques-unes des planches du premier travail.

Ce n'est pas à dire que nous avons par là sous les yeux un tableau du développement successif de l'art annamite de Huế. D'abord, cet art est bien jeune : les Nguyễn ne se sont séparés des Lê, et les artistes de l'Annam n'ont pu suivre des tendances qui les différenciaient de ceux du Tonkin, que depuis trois siècles à peine. L'art a pu

varier, sans aucun doute, pendant ce laps de temps; mais les œuvres qui remontent au XVIIe siècle sont en bien petit nombre, et même, celles qui datent du XVIIIe siècle sont rares. Ou bien, s'il en existe, elles ne sont pas datées, et on ne pourrait les attribuer à telle ou telle époque que par des comparaisons et des déductions délicates et longues. De plus, pour les œuvres qui portent leur date d'origine, et pour celles, fort nombreuses, du XIXe siècle, le cadre de notre recueil, nécessairement limité, s'oppose à ce que nous reproduisions tous les éléments qui nous permettraient de nous rendre compte de la manière, par exemple, dont le dragon allongé, ou le dragon vu de face, ou tout autre motif, ont été traités depuis la période la plus éloignée. Des études de détail pourront seules aborder cette question du développement historique de l'art annamite de Hué.

Notre recueil, tout en donnant, lorsqu'il sera possible, quelques indications sur ce point, n'est donc, avant tout, qu'un recueil des motifs de l'art annamite. Et même, en ce qui concerne la richesse et la variété des formes de chacun de ces motifs, nous avons été obligés de nous borner. Il y a des pagodes, il y a surtout, dans les villages qui avoisinent Hué, ou dans la brousse, des maisons particulières qui sont de vrais bijoux de sculpture, et dont l'une seule, étudiée en détail, fournirait presque la matière suffisante pour un recueil semblable au nôtre. On conçoit aisément la variété de formes que l'imagination des artistes a prodiguée dans l'ensemble de ces œuvres. Notre recueil ne donne qu'un tout petit aperçu de cette richesse.

On trouvera peut-être bien petite la place que nous avons réservée aux œuvres qui relèvent de la peinture et de la sculpture proprement dites. Cette place est proportionnée à l'importance de

ces deux branches de l'art annamite, lesquelles, nous l'avons dit plus haut, ou bien sont considérées comme faisant partie de l'art ornemental, ou bien sont représentées d'une manière très faible, sous tous les points de vue.

De même qu'on ne peut juger de la valeur réelle d'un panneau sculpté, qu'en le voyant dans l'ensemble du meuble dont il fait partie, de même l'art du maçon-décorateur est en relation étroite avec le cadre où il s'exerce. Telle pagode, tel portail mandarinal, un simple pilier, prendront, au pied d'arbres séculaires, sur les bords d'une eau dormante, au sommet d'un monticule couronné de pins, un air de grandeur ou de recueillement mélancolique qu'ils n'auraient pas eu, noyés dans un bosquet uniforme, ou placés au milieu de la plaine nue. C'est pour cela que nous donnons, à la fin du recueil, quelques vues des environs de Hué, où l'œuvre de l'artiste s'enchasse dans le paysage comme un bijou dans son écrin.

Les dessins et aquarelles qui composent ce recueil ont été exécutés sous la direction technique de l'artiste dont les lecteurs du *Bulletin des Amis du Vieux Hué* ont apprécié tant de fois le talent original et sûr, M. E. Gras. C'est dire avec quel souci scrupuleux d'exactitude ont travaillé M. Tôn-Thất Sa, Professeur de dessin à l'Ecole professionnelle de Hué, et un de ses élèves M. Lê-Văn-Tùng, ainsi que M. Trần-Văn-Phềnh, ancien élève de l'Ecole du Protectorat à Hanoi, dont l'habileté a été reconnue égale à la difficulté de l'œuvre qu'on leur demandait. Il y a nécessairement un écart entre la réalité, entre les sujets reproduits, et la reproduction elle-même. Mais cet écart, dû à l'interprétation personnelle des dessinateurs, parfois même, avouons-le, à un défaut de sûreté de leur crayon, a été réduit autant qu'il a été possible de le faire.

Nous remercions spécialement M. Daydé, Directeur du Quốc-Học, d'avoir bien voulu prendre à notre intention les clichés que renferme la collection.

L. Cadière

des Missions Etrangères de Paris.







LA VILLE, LA MAISON

Meubles, dentelles.

Je n'ajouterai pas « et chiffons », car je n'aurai pas l'idée, au moins baroque, d'ouvrir une rubrique de modes dans notre grave *Bulletin*. Mais enfin, si nous parlions tout de même, et d'abord, un peu de dentelles et de broderies. Pourquoi pas ?

De quoi se mêle-t-il, vont penser, sinon dire, quelques esprits inquiets ou trop prompts, et qu'est-ce que cela vient faire ici ? Je pourrais leur rétorquer que le docte M. de Buffon écrivait avec des manchettes, comme chacun sait, et que ces manchettes n'étaient pas en celluloïd américanisé, mais de souple linon s'agrémentant certainement, selon le goût de l'époque, de quelques fanfreluches. Que dis-je, nos pères firent même la guerre en dentelles, et le Grand Cardinal en adoucit le dur acier de sa cuirasse. Mais passons, car, depuis, les boches sont venus... Quant à vous, mes chers Collègues, je comprends que votre goût du solide préfère s'attarder aux pièces de résistance magistralement dressées, que votre appétit de documentation se complaise à déguster les trouvailles savantes que nombre d'entre nous savent si savoureusement nous présenter. De même que les nécessités pratiques de l'existence masculine moderne nous défendent d'embarrasser nos mouvements de colifichets superflus, notre amour de la vérité ne nous incite plus à dissimuler, sous le « flou » d'un flot de malines ou de valenciennes, une imperfection quelconque, les abdomens les plus accusés repoussent fièrement le plaidoyer

artificieux d'un dessus-de-lit trop subtil, telles bonnes faces barbues se renfrognent virilement aux invites d'oreillers enrubannés. Aussi bien, est-ce de dentelles et de broderies de bois, de marbre, de pierre, de bronze, de cuivre, que je veux m'inspirer ici, de ces dentelles, de ces broderies que les artistes annamites d'autrefois, créateurs ou copistes, adroits et patients, ont sculptées, ciselées, martelées, taillées, ouvrées aux murs, aux voûtes, aux faîtes de leurs plus beaux palais, suspendues aux portiques de leurs pagodes préférées, souvent même appliquées aux charpentes de leurs riches habitations. Dentelles, ces bois dorés qui encadrent d'une trame à la fois somptueuse comme un brocart et légère comme un voile le sanctuaire mystérieux où s'abrite la divinité. Broderies, ces arabesques exquises burinées aux flancs d'une urne, d'un brûle-parfums, ces incrustations délicates de nacre moirée et irisée insérée dans le grain dur, brillant et sombre, des plateaux d'ébène poli. Oiseaux, monstres, fleurs, objets précieux, bêtes et gens, fondus, sertis ou découpés, tout est représenté, exprimé, traduit, stylisé. On n'a qu'à regarder, et c'est aussitôt l'embarras de l'admiration devant une mine inépuisable.

Alors, l'idée m'est venue que, à défaut d'une utilisation masculine, l'aiguille, le fuseau, la navette, le crochet féminins pourraient peut-être s'inspirer aussi de ces modèles, les reproduire sur l'étoffe ou sur le canevas, en tirer de délicats motifs de dentelles, de broderies ou de filet, pour le coton souple, le fil ténu, la soie brillante, travaux arachnéens que l'ingéniosité, guidée par leur goût sûr, de nos femmes françaises, sait si bien tricoter, tisser, incruster, pour la plus gracieuse parure de leur personne et l'ornement de leurs intérieurs.

Me fais-je comprendre ?

Sur ce coffret précieux, que j'ose entr'ouvrir aujourd'hui aux curiosités féminines, serai-je assez heureux pour voir se pencher, attentifs et intéressés, quelques visages de femmes chercheuses, intelligentes — toutes nos Françaises ne le sont-elles pas ! — désireuses de fournir à l'aiguille agile, aux doigts combien adroits des petites brodeuses et dentellières indigènes, qui ne demandent qu'à être dirigées, autre chose que les modèles ressassés, depuis nos arrière-grand' mères, dans tous les journaux de modes de la Métropole : le héraut d'armes moyen-âgeux qui maintient à travers les siècles sa bannière rigide comme une enseigne, le lion héraldique qui depuis les Croisades s'arrache la crinière de désespoir parce qu'on lui a déchiqueté la queue, l'amour joufflu et son carquois plein ou vide selon le tempérament de la veuve ou de la fiancée, la marguerite des prés ou la rose de France qu'on dirait pudiquement découpées en zinc de peur qu'on ne les effeuille, des guirlandes de fruits et de légumes évocateurs d'économie ménagère et de confitures familiales. Et combien d'autres banalités qui ont fait rêver nos dernières « oies blanches » — si tant est qu'il en reste — que les petites « congai » ignorantes regardent sans comprendre et traduisent maladroitement. On ne saurait trop rappeler l'anecdote — dont nous avons tous déjà apprécié la savoureuse ironie — du petit Soudanais qui, interrogé à l'école sur l'Histoire, par un Inspecteur métropolitain, commence bravement : « Les Gaulois, nos ancêtres... » Eh ! bien, non, quel que soit le loyalisme des indigènes jaunes ou noirs, les Gaulois ne sont pas leurs ancêtres. Ils ont eu d'autres ancêtres, qui ont été les ouvriers d'une civilisation, d'un art spéciaux. C'est là pour eux un patrimoine où il faut les habituer à puiser, avec

les moyens d'exécution perfectionnés que nous leur apportons. Tout le monde y gagnera, et si on ne fait qu'éviter le ridicule, comme dit l'autre, ce sera toujours ça.

J'aimerais donc croire que j'aurai provoqué ces chercheuses intelligentes. Qu'elles viennent, qu'elles fouillent, qu'elles épuisent les trésors que contient mon coffret annamite, elles trouveront au fond, non pas, comme Pandore, le mot décevant « Espoir », mais la chose qui récompense l'effort : la réalisation.

Quoi qu'il arrive, le « Vieux Hué » aura été une fois de plus fidèle à son programme, de tâcher d'apporter à l'embellissement du présent le fruit de ses recherches dans le passé, de développer la vie particulière de la petite patrie comme étant le meilleur moyen de servir la grande. Voilà pourquoi j'ai cru l'occasion bonne, pour moi profane, de vous « parler dentelles », Mesdames, car c'est à vous qu'aujourd'hui je m'adresse. Les admirables modèles réunis dans le présent *Bulletin* par le choix éclairé, quoiqu'inspiré d'un autre but, de notre Rédacteur et ami le P. Cadière, m'en ont fourni le prétexte et l'excuse.

Et que si, d'aventure j'ai écrit pour rien, si vos lèvres moqueuses découvrent de blanches dents, si vos yeux malicieux sourient, en un mot si, vous aussi, vous gaussez un peu de moi, tant mieux, cela vous va si bien. Et, ne craignez rien, cela n'est pas fait pour me couvrir de confusion ni m'induire au découragement. J'ai passé l'âge où l'on rougit et où l'on se rebute. Avec l'apaisement des préoccupations ardentes de la jeunesse, j'ai contemplé longuement le sourire du Bouddha qui accroupit sa sérénité au creux du lotus sacré, j'en ai interprété à mon usage la subtile énigme, et avec lui je pense : patience, sourira bien qui sourira le dernier.

Dans la vie, il faut toujours tâcher de sourire et, autant que possible, le dernier.

Dentelles. . . et sourires.

⁂

Mais puisque nous voilà de belle humeur, souffrez que je continue, et que je m'adresse non plus seulement aux dames, mais à tous.

Si vous le voulez bien, nous ne sortirons pas de la maison, et, après nous être occupé des dentelles, nous allons jeter un coup d'œil sur les meubles où nappes, napperons, chemins-de-table vont se poser.

Vous imaginez-vous l'effet que produirait l'un de nous entrant dans une salle de bal avec un habit de soirée taillé dans une étoffe de soie annamite brodée de phénix, de fleurs ou de dragons, avec des chaussures chinoises et un bonnet de crin à ailettes! Il recevrait l'accueil de fou rire que mériterait cet assemblage hétéroclite et grotesque.

C'est pourtant ainsi que, la plupart du temps, nous accoutrons notre mobilier, avec la plus parfaite inconscience du ridicule. Il faut croire que le ridicule ne tue pas toujours, car le genre fleurit, on l'encourage presque sans restriction, nos écoles l'enseignent, il s'étale dans toutes les expositions, il est entretenu par les acquisitions des gens riches, consacré par des achats officiels. C'est le style « métis », celui dont on se glorifie, par opposition sans doute avec un autre métissage qu'on désavoue quelquefois.

⁂

Qu'on me permette d'ouvrir ici une parenthèse.

Dans les villes neuves, où aucun plan directeur, à l'origine, ne l'a endiguée, notre architecture a donné le mauvais exemple ; le mobilier devait suivre, il a suivi. L'autorité ne remplace malheureusement pas la compétence, pas plus que la bonne volonté ne remplace le goût. Des commissions locales extra-administratives — à la fois d'initiative, de consultation et de conservation, telles qu'elles fonctionnent en France — pourraient seconder utilement dirigeants ou techniciens.

L'architecture devrait être l'objet de toutes les attentions, car elle assure non seulement le confort de la vie et l'hygiène, mais elle met en œuvre à peu près toutes les sciences, tous les arts, tous les métiers (quand le bâtiment va, tout va !). Dans un grand monument s'inscrit tout le génie d'une race. Que les incrédules, les indifférents, les profanes aillent voir Angkor. Mais où sont les architectes d'antan ! . . Compris par le pouvoir, appuyé par la science de l'ingénieur, aidé par les artistes, servi par la foule des bons ouvriers, quel est l'architecte inspiré qui édifiera jamais plus pareille merveille ! Je vous entends : « Cela n'a pas empêché les Khmers de mourir », dira au Cercle un coupeur de manillon. Mais nous disparaîtrons aussi, et de tout ce qui fait notre joie de vivre, notre juste orgueil, que restera-t-il ? Peut-être une vague légende boche sur la guerre actuelle, légende orale, car on ne peut plus compter sur le papyrus de nos journaux. « Et après ? » me jettera celui qui boit son troisième whisky. Faudra-t-il donc se consoler avec la philosophie optimiste et veule du *fumeur* : « Bah ! tout s'arrange. .. »

Nous sommes pourtant les premiers à admirer une belle ville à l'étranger ; les plus indifférents y sont sensibles quand ils voyagent; et lorsque nous construisons les nôtres, aucune prévision n'y préside. On ne se récrie qu'après que le mal est fait.

Dans un cadre naturel admirable et disposé à souhait, nous n'avons à offrir aux touristes et aux visiteurs avisés — qui ne manquent pas de nous en marquer leur étonnement et leurs regrets — qu'une ville européenne qui aurait pu être coquette, et qui est sans grâce, qui a laissé envahir par des bâtiments officiels, qui n'auraient nullement souffert d'être ailleurs, des emplacements tout désignés pour des constructions privées dont on eût pu tirer profit et élégance ; où,. enfin, comme l'a dit notre très éclairé Gouverneur Général, la comparaison entre l'architecture indigène et la nôtre n'est pas pour nous rendre fiers. Nous ne pouvons que souhaiter qu'après de si justes paroles des actes suivent.

Il serait si simple ici d'égayer nos villes. On peut dire sans paradoxe que toute l'architecture indigène est dans la toiture. Les peuples jaunes ont l'art du toit. Imitons-les. Cela vaudrait mieux que d'évoquer le corps-de-garde de Postdam, de nous enlaidir avec des bâtiments d'un « cubisme » inspiré d'un style que nous appellerons le style « chef-de-gare », de déshonorer nos capitales indochinoises avec des statues de grands hommes en pardessus de fourrure sous le soleil tropical, avec des monuments allégoriques qui vous « knockoutent » à coups de symbole.

La crainte des typhons nous a hypnotisés. Il y a pourtant en Indochine des toitures de palais et de pagodes qui ont quelque centaine d'années d'existence, et qui ont résisté à tout. Combien sont-elles plus jolies que nos affreuses toitures plates couronnées de créneaux rébarbatifs, rappelant les gares-blockhaus du trans-saharien — toitures dites à terrasse, et qui ne servent jamais de terrasse ; soi-disant plus résistantes, et qui toutes laissent passer la pluie comme à travers une écumoire ; qui, une fois craquelées, ne sont plus réparables; qui, jointes à la manie des perrons exagérés

et à l'absence de toute marquise au-dessus des portes, déversent sur nos nuques, quand nous sortons de nos pousse-pousse, la douche désagréable de leurs entablements; qui, si elles venaient à céder un jour de tempête, nous écraseraient infailliblement sous leur poids. Et combien, ces jolies toitures annamites, sont-elles moins coûteuses à construire, combien plus faciles à entretenir et à réparer. Enfin, abrités sous des toits pratiques et gracieux, notre œil satisfait pourrait contempler, émergeant des touffes dorées des bambous, ou dans le cadre verdoyant des grands arbres, d'autres toits gracieux et pratiques, aux bords retroussés comme se retroussent les coins d'une bouche heureuse de sourire, et qui conserveraient à notre colonie le caractère d'originalité que les étrangers viennent y chercher, et qu'ils n'y trouveront bientôt plus.

L'Algérie et le Maroc nous ont montré la voie. Pourquoi l'Indochine leur serait-elle inférieure ? Il n'est jamais trop tard pour bien faire.

Car les hommes passent et les villes restent. Ce sont elles qui racontent à nos descendants ce que nous fîmes et ce que nous fûmes. Les ruines des villes mortes sont, le plus souvent, les seuls vestiges de l'histoire d'un empire disparu, de sa grandeur, de son degré de civilisation. Une ville, c'est le visage d'un peuple. C'est sur sa bonne mine que l'étranger de passage nous juge et que nous jugeons l'étranger, comme on juge une ménagère sur la tenue de sa maison. Embellir la science par l'art, servir l'art par la science, est la marque de nos races latines. Nier l'art ne serait pas seulement renier tout le passé, ce serait nier l'évidence. Il est partout. Il est le don précieux qui fait qu'on s'élève au-dessus de son « métier ». On le dit aussi bien du stratège que du politique, de l'ingénieur que du médecin, du forgeron que du cuisi-

nier, et « artisan » est mieux qu' « ouvrier ». Des esprits incomplets peuvent seuls le dédaigner ou l'ignorer, des esprits faux peuvent seuls mettre en opposition l'art et la science. La science doit aimer l'art parce que, s'il est l'inspiration, il est aussi la règle, l'ordre, la mesure ; parce qu'il a toujours accueilli les données de la science ; parce que, comme elle, il est une des expressions de la vérité qu'il recherche sans cesse. Mais, quel que soit notre respect et notre reconnaissance pour la science, nous nous félicitons de ne pas en être, en France, à ce point de « Kultur » scientifique où l'on donne l'ordre aux artilleurs de bombarder spécialement les cathédrales.

Et c'est là le bel équilibre de notre race.

Je ferme ma parenthèse.

⁂

Voici donc des meubles.

Les coloniaux qui veulent « épater » le métropolitain sédentaire, en rapportant quelque chose du « travail du pays » d'où ils viennent, n'ont rien trouvé de mieux que de faire habiller à l'annamite de pauvres meubles français. Lamentable mascarade où, sous une défroque exotique inattendue, on ne reconnait plus rien, que le mauvais goût.

Certes, je m'en voudrais de faire ici le procès des seules gens modestes ou de situation instable, à qui des déplacements fréquents et l'intention d'abandonner un jour la colonie interdisent toute installation sérieuse. Mais pourquoi les demeures officielles, celles qui sont meublées aux frais de l'Etat, sont-elles pleines de meubles d'un bourgeoisisme vieillot qui détonne, ou d'un modernisme souvent absurde, de tentures en faux gobelins, d'objets d'art de bazar, toutes choses venues coû-

teusement de France ou soldées au prix fort par un fournisseur astucieux. N'aurait-on pas pu donner un meilleur exemple, encourager plus efficacement ces pauvres artisans indigènes, que nous attirons dans nos établissements d'apprentissage, que nous formons à nos frais et qui, sortis de nos mains avec un diplôme, faute d'argent pour s'établir et se faire connaître de la clientèle, retournent presqu'aussitôt à leur obscurité, à leur indolence, à leur misère — alors qu'à Hué, par exemple, pour le moindre petit ouvrage, nous ne savons à qui nous adresser. Mis ainsi directement en contact avec la production locale, il se serait certainement trouvé, parmi nos dirigeants, des hommes avertis, pour donner avec autorité des directions meilleures et plus fécondes, qui nous auraient évité les barbarismes horribles parmi lesquels nous vivons.

Pourquoi, dans nos Résidences supérieures et provinciales, ne pas aménager un salon, un fumoir, un bureau, par exemple, avec des originaux ou des copies de *vrais* meubles annamites, en choisissant les modèles classiques et purs. Un autel aux ors éteints et discrets peut faire une admirable console ; de vieux bahuts peuvent constituer bibliothèques, armoires ou chiffonniers. Les modèles de tables abondent, légers, gracieux, pour le jeu, le travail féminin, la lecture ; imposants et massifs, pour un bureau. Des guéridons délicatement incrustés et ouvrés semblent faits exprès pour porter une bonbonnière ou un service à thé. Chaises, fauteuils, banquettes d'ébène sombre ou de laque rouge, s'offrent à tous les choix, et leur rigidité même, que l'on peut corriger par de souples coussins, n'est pas pour déplaire dans un pays où tout ce qui est trop moelleux provoque un excès de chaleur. Paravents, écrans, sont d'une richesse à satisfaire les plus exigeants : ils peu-

vent dissimuler un dos de piano ; arrondis autour d'un haut vase, d'où s'échappent les ombelles dentelées d'une opulente plante verte, ils peuvent abriter deux sièges légers, et garnir de façon charmante un coin de boudoir. Au plafond, une lanterne splendide vaut un lustre. Aux murs, les vieilles étoffes brodées, lampas, soies et brocarts, peuvent être la joie des yeux ; elles semblent faites pour s'encadrer dans des panneaux ou pour retomber en portières. Sur le sol, des nattes épaisses et douces, comme sait en tresser le Tonkin, que l'on peut laver et renouveler sans frais excessifs, ne sont-elles pas préférables à un tapis occidental, ici toujours trop chaud — je ne parle pas de son prix — qui se râpe, se fane et n'est bon qu'à offrir un aliment à des insectes déjà trop bien nourris. Que dire des potiches, plats, vasques, gargoulettes, jarres antiques, que chacun ne sache déjà. Vouloir parler des bibelots, bijoux, statuettes, serait une tâche défiant toute entreprise : bronze, cuivre, or, nacre, corail, bois odorants et rares, jade, ivoire, laque, porcelaine, cristal — précieux, fragiles, futiles, utiles, somptueux — ils sont légion ; toute la fantaisie extrême-orientale s'y livra carrière, inspirée par le faste impérial, le caprice d'une femme, l'ingéniosité d'un artisan. Disséminés sur les meubles, comme papillons sur des fleurs, ou captifs, tels des oiseaux étranges, dans une de ces vitrines délicates qui abritèrent jadis les cadeaux de noces des princesses aujourd'hui lointaines, ils peupleraient et égaieraient l'intérieur que j'esquisse et qu'il serait si facile de constituer : quelques recherches intéressantes parmi les choses anciennes, des reconstitutions ou des copies de beaux modèles, c'est tout.

Et ces pauvres ouvriers indigènes, dont je parlais tout à l'heure, qui crèvent de faim, inutilisés,

ou qui s'escriment sous de pitoyables directions et gâchent leurs dons à confectionner des infamies, retrouveraient leur art et leur vie matérielle en nous délivrant du mal.

* * *

Ah ! ces meubles « annamites », dont le modèle a été pris dans un catalogue de Grand Magasin parisien, ces guéridons Louis XV, du plus pur faubourg Saint-Antoine, dont on a transformé les pieds en trompes d'éléphants, ces buffets Louis-Philippe « fouillés » — cela surtout ! — où se déroule tout un cortège indigène dépaysé qui, après avoir tourbillonné dans les panneaux du bas comme au pied d'une falaise, se hisse, fourmillière affolée, à l'assaut des parois abruptes, risque des équilibres sur les corniches, campe sur les entablements et érige, sur les hauteurs du fronton, un groupe hérissé de drapeaux qui a l'air de naufragés appelant au secours ou de rescapés du Déluge sur le mont Ararat ; tandis qu'en plein centre, dans une sorte de grotte obscure — comme en un buen-retiro qu'il envahit à lui seul — s'accroupit un poussah adipeux dont le nombril énorme, déformé par les petits verres de la cave-à-liqueurs, se dilate, tel un œil ahuri derrière un monocle. Dans un coin de salon, une colonne-support, sculptée à jour — toujours ! — est transformée en dragon-acrobate qui se contorsionne effroyablement pour tenir en équilibre sur le bout de sa queue une lampe à abat-jour « pagode ». Sur la table, se cabre l'image en cuivre d'un tigre apprivoisé qui tient dans sa gueule une ampoule électrique, sans la briser.....

Mais, pour être impartial, il convient de reconnaitre que les indigènes eux-mêmes, éduqués peut-

être par notre exemple, ne voulant être en reste, européanisent leurs intérieurs comme nous avons la prétention d'annamitiser les nôtres : des lanternes en touque à pétrole, reproduisant le délicieux modèle de nos réverbères de Gia-Hội ou de l'avenue de la Gare, éclairent, non pas leurs portes ou leurs jardins, mais leurs salles de réception et même l'autel des ancêtres. Toute la pacotille des fauteuils en rotin de Singapour ou de Hongkong, qui dissimule mal l'accord parfait de sa laideur sous une cacophonie de satins criards aux broderies toutes neuves, maigres et hurlantes de couleur, a remplacé la noble chaise de bois patinée, discrètement incrustée ou sobrement sculptée. A la place d'honneur — parfois devant un vieil écran admirable qui a survécu au désastre, quelquefois posés sur une boîte de laque ancienne où les mains de l'aïeul aux ongles aristocratiquement élongés cherchèrent jadis l'arec, le tabac et le flacon de parfum —trônent la dernière photographie du Chinois dans un encadrement modern-style munichois, le réveil-à-musique de la camelotte japonaise, le vase en verre soufflé de la boutique-à-treize parisienne.

Toutes les belles choses d'antan moisissent, reléguées au fond des antiques coffres à roulettes, les beaux vases s'ébrèchent à des usages ancillaires, les soies brodées pourrissent sous des yeux qui ne les voient plus. Pour quelques rares œuvres qu'un amateur, ami pieux, recherche afin de les sauver, avec le désir de jouir de leur beauté, mais aussi de les conserver au sol qui les vit naître — n'est-ce pas là le but des A. V. H. — combien sont la proie des marchands, fureteurs sans vergogne et ignares, que l'émotion de leur détresse présente n'a jamais étreints, pour lesquels leur beauté — comme celle de l'esclave pour le trafiquant — n'est appréciée que pour son intérêt mercantile, et

qui les dispersent au hasard de l'acheteur. Comme je voudrais que le Vieux Hué pût consacrer davantage à l'achat de ces choses anciennes où palpite toute l'âme de ce pays, qu'il pût constituer plus vite ce musée où, plus encore que le touriste son agrément, l'artisan et l'artiste indigènes — qui *doivent* renaître — pourraient retrouver le modèle et l'inspiration (1), comme je voudrais qu'un jour on pût rebâtir la « maison » annamite où — depuis les ustensiles de cuisine rangés sur un fourneau prêt à s'allumer, jusqu'à la robe de cour du mandarin se disposant à monter dans son palanquin pour se rendre au Palais ; le harnachement de son cheval pour aller inspecter ses rizières, sa pipe sur le lit-de-camp, son pinceau à côté de l'écritoire ; les sentences parallèles suspendues aux colonnes de bois ; ses armes, le « thước » incrusté de nacre et garni d'un floc de soie, les blanches défenses d'éléphant posées sur des chevalets d'apparat : la petite lampe brillant dans la pénombre devant l'autel du génie protecteur ; le rideau discrètement entr'ouvert sur le gynécée ; le bocal de poissons bleus, rouges, verts, argentés, noirs, aux yeux d'agate ou d'onyx, étranges comme des fleurs, hallucinants comme des monstres, balançant des queues en panache où s'étale parfois une lune qu'on dirait de jade, drapés de nageoires flottantes comme des gazes, mouvantes comme des voiles ou sombres comme des crêpes — tout serait prêt à recueillir l'ame aujourd'hui errante du Vieil-Annam, au foyer qu'elle connut...

(1) Voir dans le *Bulletin des A. V. H.*, oct.-déc. 1915 : *Quelques réflexions sur un enseignement d'art en Annam.*

* * *

Mais je crois que je suis en train de m'exciter. Des voix moqueuses murmurent déjà : Encore un qui va pénétrer l'âme annamite !

Non. Je suis sans pédantisme et sans prétention. Mettons que je rêvais en écrivant, et ce sera tout. Me voilà réveillé. Vous aussi peut-être — mon discours est si long... Je regarde, tout là-bas, dans la pénombre du sanctuaire, mon Bouddha — lui qui a connu le Commencement et qui sait la Fin — sourire encore, toujours, imperturbablement, et je l'entends me souffler par la voix mystérieuse de l'esprit :

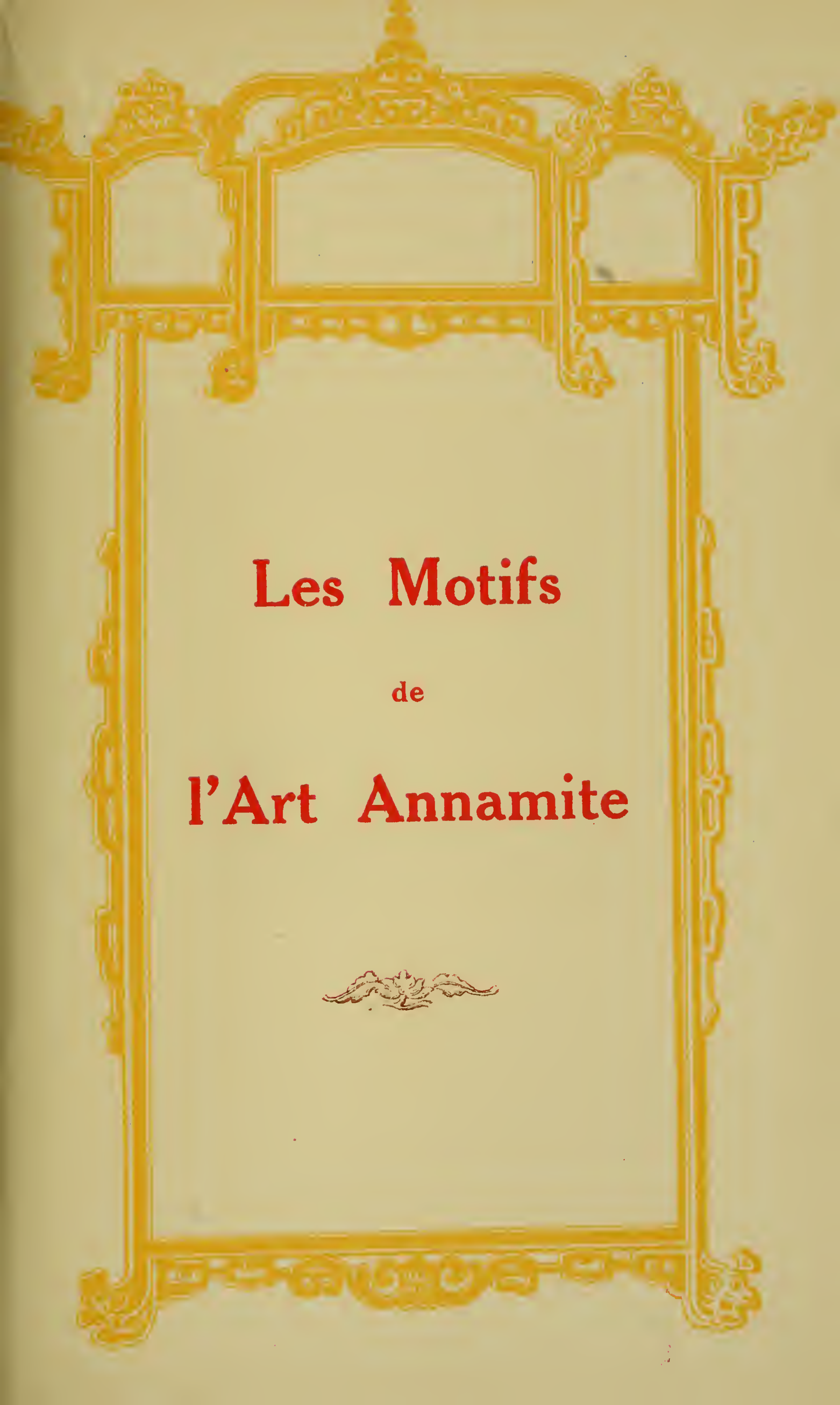
— Mon pauvre ami. . . L'Art, comme les plus belles actions, est un plaisir solitaire. . . L'omnibus du lycée ne vous conduit pas tous à Corinthe. . . L'éducation artistique des foules, quelle entreprise. . . alors qu'il est si simple d'aller au café. . .

Et, cette fois, il m'a semblé que le Bouddha se moquait un peu de moi.

Qu'en pensez-vous ?

EDMOND GRAS



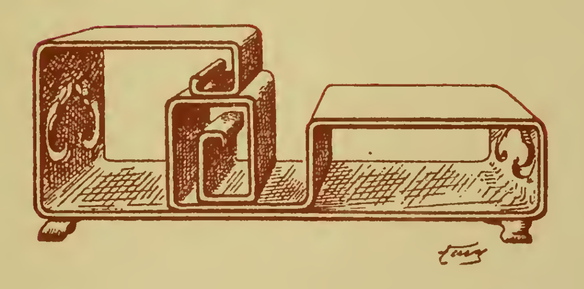


Les Motifs

de

l'Art Annamite

I. Motifs ornementaux géométriques.





Motifs Ornementaux Géométriques.

Il est difficile de donner une classification précise des divers motifs ornementaux tirés purement de la ligne, parce que les artistes, les maçons et les sculpteurs, et même ceux qui appartiennent à une même profession, ne s'entendent pas entre eux sur les termes employés, et que, tantôt ils divisent des sujets qui sont manifestement ou paraissent être les mêmes, tantôt ils désignent par une expression unique des motifs différents. La plupart d'entre eux ont un bagage artistique plus ou moins riche, une série plus ou moins fournie de motifs, qu'ils répètent, parfois en les modifiant suivant leur fantaisie, en les agrémentant d'éléments pris à d'autres motifs, en les combinant, et dont ils connaissent la terminologie. Si on les met en présence d'un motif en dehors de cette série, ils sont déroutés et ne savent quel nom lui appliquer.

Nous rencontrerons cette imprécision de termes, résultat de l'ignorance et de l'empirisme, pour les motifs tirés du règne animal et du règne végétal, et pour les caractères eux-mêmes.

Dans ma classification, je me baserai tantôt sur l'apparence extérieure des motifs, tantôt sur la terminologie annamite.

Nous distinguerons donc, pour les motifs géométriques, le treillis, le cercle, la grecque.

Le treillis prend différentes formes. Il est ordinairement en forme de losange, plus ou moins allongé, dont les côtés sont droits (Planches I,II,III), ou parfois légèrement incurvés (un des panneaux de la Planche CXXXIX). Le nom annamite de cet ornement est *mặt vọng*, « les mailles du filet », à cause de son aspect général. La ressemblance est plus accentuée lorsque les côtés du losange sont arqués.

Le motif n'est jamais employé seul, à cause de sa simplicité qui serait peu agréable à l'œil. Il est toujours agrémenté de fleurs. Il est employé comme fond, dans les panneaux sculptés ou peints.

Le treillis en forme d'hexagone porte le nom sino-annamite de *kim qui*, « la tortue d'or », c'est-à-dire sans doute « la noble tortue ». Le motif ressemble en effet aux écailles d'une tortue, il est aussi employé pour les fonds, quelquefois seul (Planche IV), ou agrémenté d'éléments floraux. (Planches VI, VII,VIII). Les objets en vieux travail de nacre portent souvent ce motif (Planche VIII). Dans les paravents en maçonnerie, il remplit

les parties ajourées, et les hexagones sont alors très allongés, tantôt employés seuls, tantôt mêlés à des rangées de petits losanges (Planches LXI, LXII). Si on imbrique les hexagones les uns sur les autres, on a un motif composé de losanges disposés en étoile. C'est le *kim qui gài*, « la précieuse tortue enchevêtrée » (Planche V. Voir ausssi la Planche XVI).

Le treillis irrégulier est le *mặt rạn*, « les mailles craquelées ». En réalité, cet ornement paraît reproduire les branches stylisées du pêcher (Planche X). On l'appelle aussi *kim qui thất thể*, « hexagone ayant perdu sa forme » originelle.

Le treillis triangulaire est appelé *nhơn tự*, « le caractère homme », parce qu'il reproduit vaguement la forme du caractère *nhơn* 人. Il est également employé pour garnir les fonds, soit seul, soit associé à des fleurs (Planches XI, XII).

Le cercle nous donne « la sapèque d'or », « la précieuse, la noble sapèque », *kim tiền*. Deux cercles concentriques constituent le rebord extérieur de la sapèque, et d'autres cercles, coupant les premiers quatre fois, donnent la forme du trou carré du milieu (Planche XIII).

La « fleur de *diospyros ebenaster* », *bông thị*, dérive aussi de cercles qui se coupent mutuellement en passant au même endroit, de façon à former à cet endroit le centre d'une étoile à quatre fleurons (Planches XIV, XV). La fleur du kaki jaune n'a aucune des qualités requises pour fournir un élément décoratif. Elle est insignifiante. Mais, en Annam, on découpe parfois la mince écorce du fruit en lanières que l'on laisse adhérer à l'œil du pédoncule, de façon à former une étoile, comme on fait en France avec l'écorce d'une orange, et que l'on colle contre les murs ou les portes. C'est une « fleur de *diospyros* ». C'est la ressemblance du motif dont il s'agit ici avec cette fleur factice qui a amené le nom de l'ornement. Il ne s'agit donc pas ici d'un ornement tiré du règne végétal, d'une fleur proprement dite qui aurait été stylisée. Le nom du motif est un nom purement populaire.

La « fleur de *diospyros* » est employée comme fond, tantôt simple, tantôt accompagnée de fleurs stylisées

Les « deux cercles », *song huờn*, ou les cercles unis », *liên huờn*, sont également un motif dérivé du cercle, peut-être l'élément originel de la « fleur de *diospyros* », qui semble n'être qu'une succession de « cercles unis » accouplés dans tous les sens.

Nous avons ici un symbole à sens religieux, signifiant l'amitié, l'amour, une association étroite et indissoluble, une assistance réciproque.

Le motif se présente sous plusieurs formes : les deux cercles primitifs (Planche XVI, nº 1), se coudent en hexagones, et nous avons un ornement analogue à l'hexagone imbriqué (Planche XVI, nº 2), que nous avons déjà vu (Planches V) ; où bien ils se coudent en losanges (Planche XVI, nº 3), dont l'un se dédouble (*id*, nº 4). L'ornement appelé *dây thắt* « le lien noué », composé de cinq losanges formés par une seule ligne qui se recoupe, l'un au centre, les quatre autres aux quatre angles de celui-ci, paraît se rattacher à ce motif (Planche XVI, nºs 5 et 6). Il peut être plus compliqué que le spécimen que nous donnons ici.

Les deux cercles, allongés en ovales, ou réduits en rectangles aux angles rabattus, sont posés souvent sur un rameau, au centre d'un panneau sculpté. L'intérieur est rempli par le caractère de la longévité stylisé, ou par une grecque tourbillonnante, ou par d'autres dessins. Le motif est appelé alors *song thọ*, « les deux caractères de l'immortalité » (Planche XVII). Une autre expression, pour désigner ce motif, est *vạn thọ*, « les dix mille longévités », parce que, dans un des cercles, il y a la grecque tourbillonnante, ou « en forme de caractère dix mille », et dans l'autre le caractère de la longévité stylisé. C'est, inutile de le faire remarquer, un symbole de bonheur.

Les motifs que nous venons d'énumérer ne sont, si l'on considère l'emploi qu'on en fait, que des motifs secondaires. Le motif de beaucoup le plus important est la grecque.

L'expression sino-annamite qui désigne cet ornement est *hồi văn*, 回 文, « le trait qui revient » sur lui-même, se coude, se replie, s'allonge, s'effile, suivant le caprice de l'artiste.

Le dessin qui rappelle la forme du caractère chinois *á*, et qui est appelé pour cela « caractère *á* », *á tự* 亞 字, se rattache à la grecque (Planches XVIII et XIX). Il est employé pour garnir les fonds. On peut l'appeler grecque cruciforme.

Une autre forme de grecque est « la ligne qui revient, à forme de caractère dix mille », *hồi văn chữ vạn*. Le centre du motif rappelle en effet la forme ancienne de ce caractère 卍, aujourd'hui 萬. Je l'appellerai la grecque tourbillonnante, parce que de chaque centre les lignes s'échappent comme en tourbillon. Il garnit également les fonds et est souvent agrémenté de fleurs.

La grecque en forme de caractère *công* 工, *hồi văn chữ công*, qui se rapproche le plus de la grecque occidentale, qui lui est identique parfois, car il y a plusieurs modèles, est employée pour orner les encadrements, soit seule, soit associée à d'autres motifs (Planche C).

Quant à la grecque simple, sans aucune dénomination, « la ligne qui revient », elle a de multiples emplois, surtout comme encadrements, pour garnir un angle, ou l'extrémité d'une poutre, les arêtes d'une toiture, l'anse d'un vase, le pied d'une table, le centre d'un panneau, tout, en un mot (Planches XXI à XXIX, et *passim).*

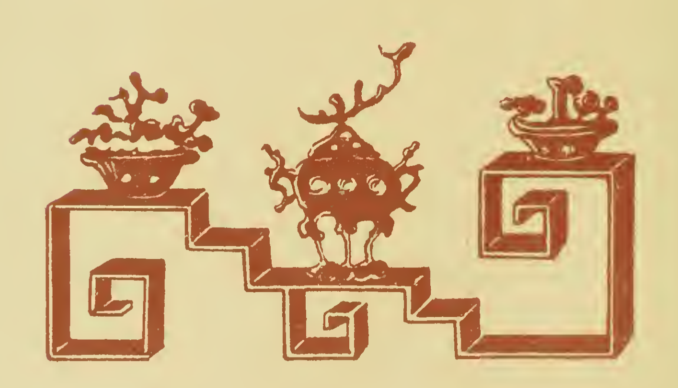
Elle est souvent terminée par des glands, ou franges, *tua* (Planche XXI) ; elle émet des feuilles ou des fleurs stylisées (Planches XXIV, XXV), et le motif s'appelle *hồi văn lá*, « grecque à feuillage » ; elle se transforme en serpent-dragon, *hồi văn hóa giao* (Planches XXIII, XXV, XXVII) ; ses replis se tassent et s'arrondissent en forme de volutes de fumée (Planche XXVII).

Une forme curieuse, dérivée de la grecque, semble-t-il, est la chaîne, qui sert de bordure légère à beaucoup de tables (Planches XXX, XXXI, XXXII).

La grecque devient un meuble, une étagère. On l'appelle alors *cao đê kỷ* 高 低 儿, « la table qui a des hauts et des bas », ou simplement *cao đê* « haut et bas ». Parfois elle est simple, avec ou sans pied (Planche XXXIII et cul-de-lampe du titre du chapitre : *Motifs ornementaux géométriques) ;*

tantôt elle est agrémentée de nombreux motifs ornementaux (Planche XXXIV). Elle entre dans l'ornementation même des panneaux, soit debout (Planche XXXV), soit couchée (Planches LV, LVII). Dans tous les cas, elle est d'un effet très gracieux et très artistique (1).

L. Cadière.



(1) Les explications détaillées concernant chaque planche seront données, lorsqu'il en sera besoin, à la table des illustrations.





Planche I. — Treillis en losange.

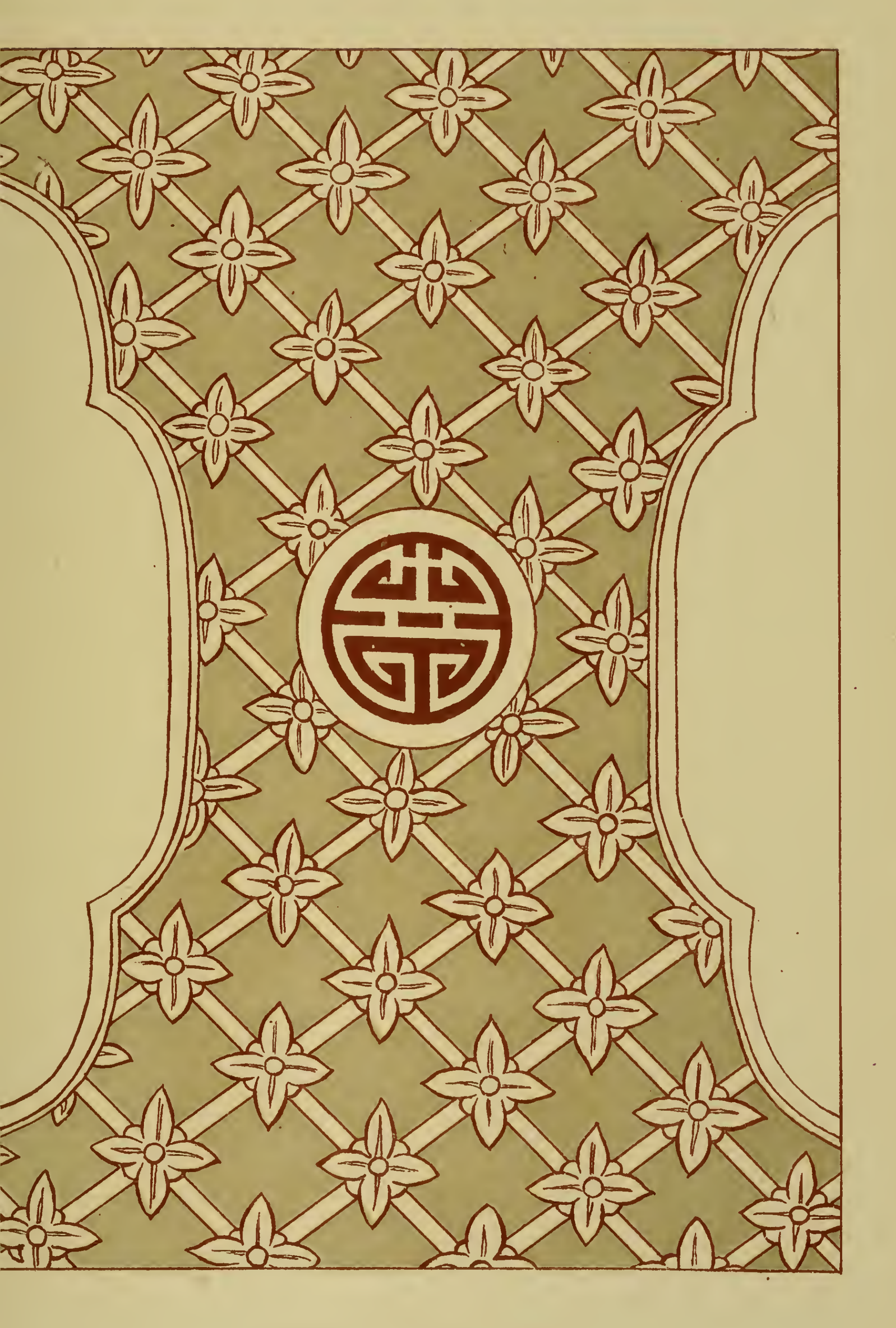


PLANCHE II. — Treillis en losange.

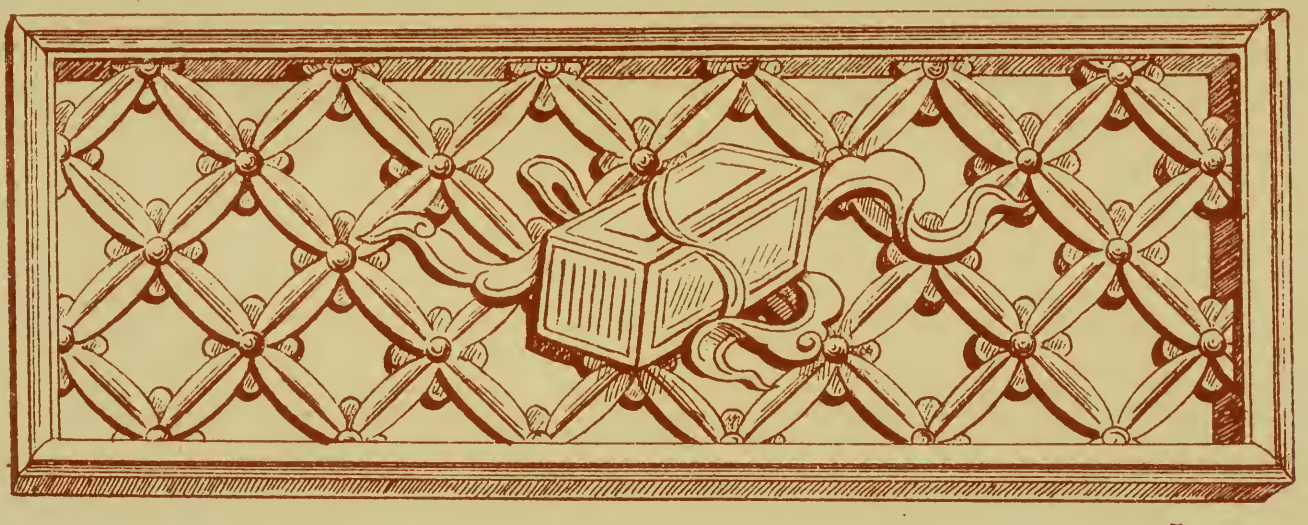


Planche III. — Treillis en forme de fleurs de citronnier.

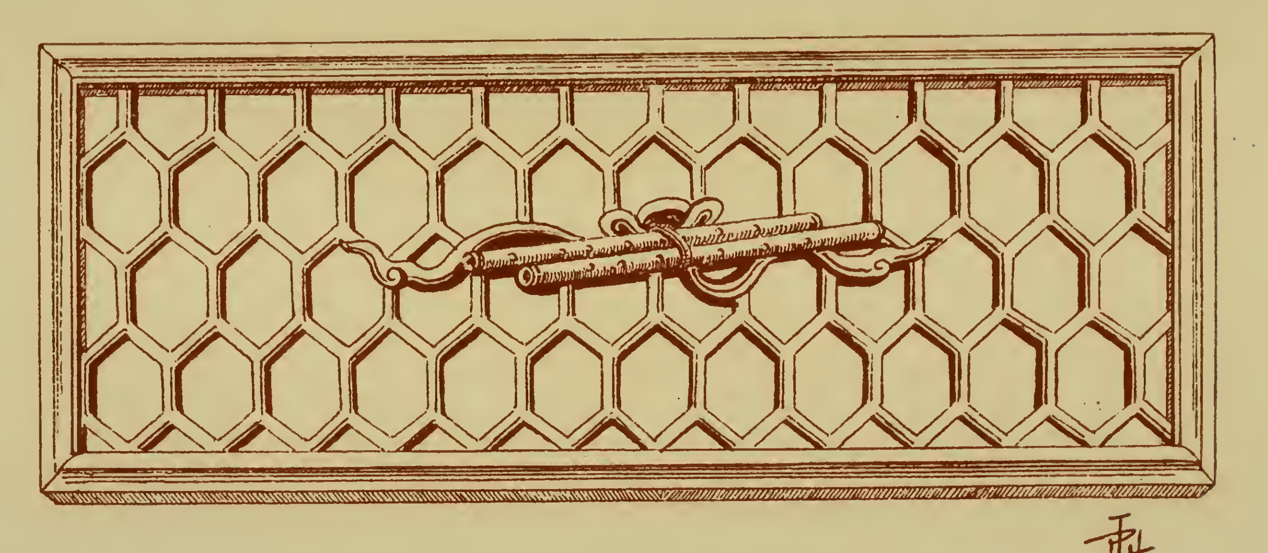


Planche IV. — Treillis en hexagone.

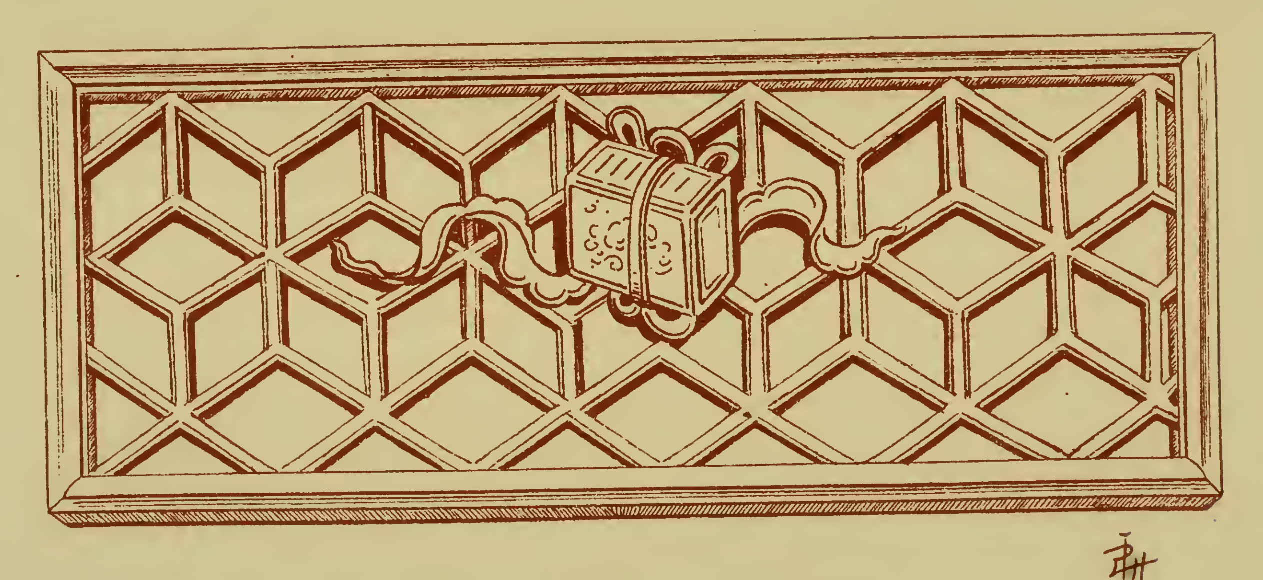


Planche V. — Treillis en hexagone enchevêtré.

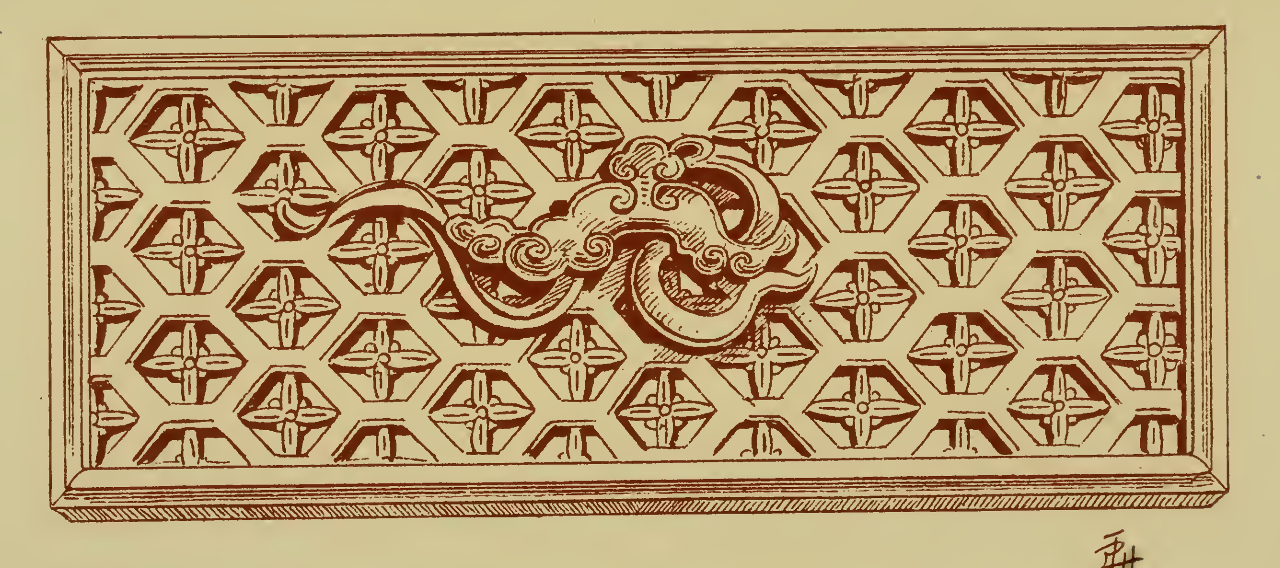


PLANCHE VI. — Treillis en hexagone.



Planche VII. — Treillis hexagonal, en forme de fleurs de citronnier.



Planche VIII. — Boîte laquée, avec incrustations en nacre.

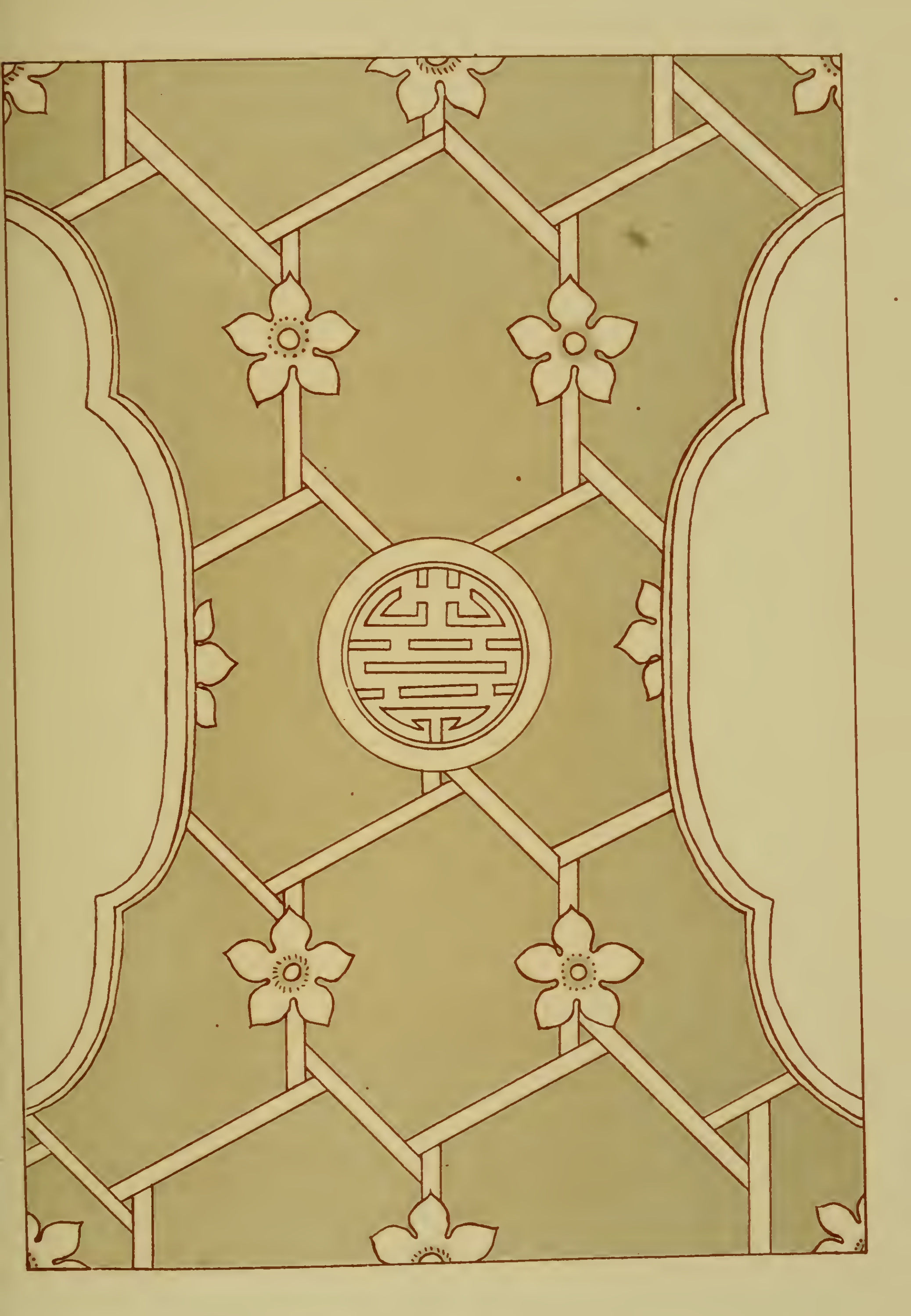


Planche IX. — Treillis en hexagone.



Planche X. — Treillis en forme de craquelé.



Planche XI. — Treillis triangulaire.

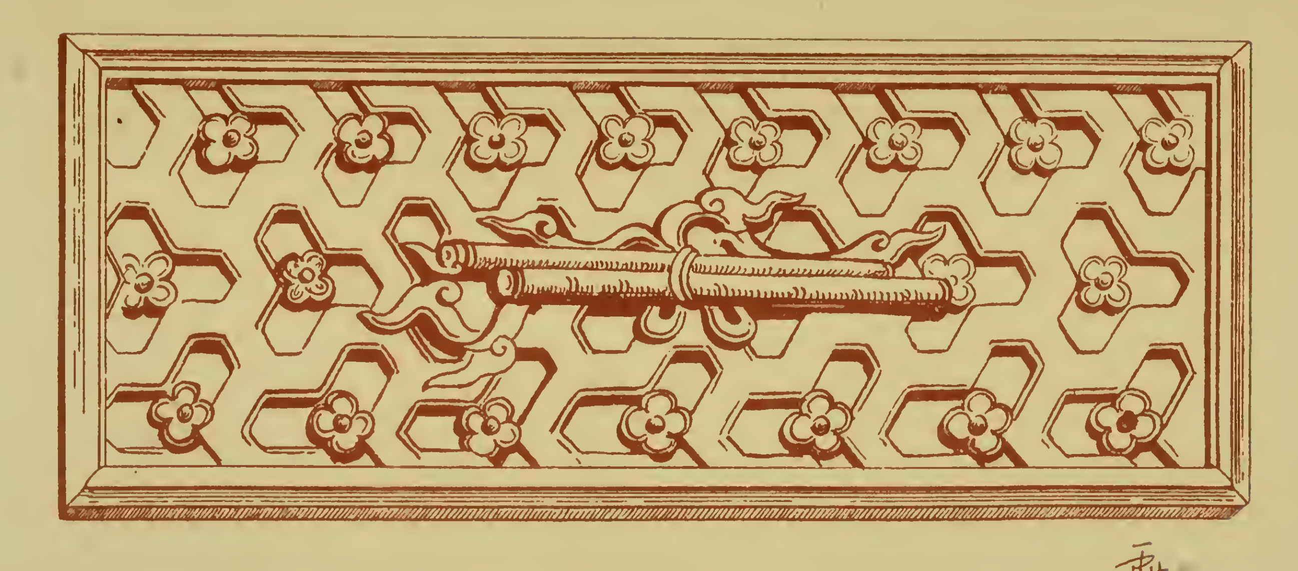


Planche XII. — Treillis triangulaire.



Planche XIII. — Décoration en forme de sapèque.



Planche XIV. — Fleur de *diospyros*.

Planche XV. — Cercles entrelacés et fleurs.





Planche XVI. — Les deux cercles.



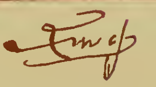


Planche XVII. — Les « dix mille longévités ».

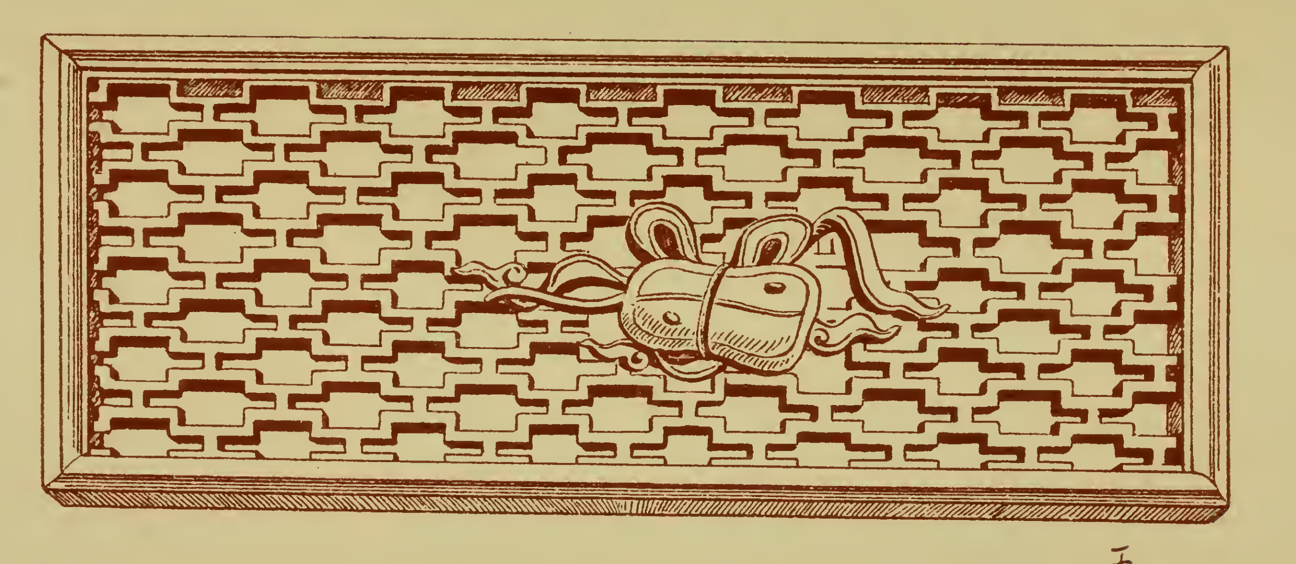


PLANCHE XVIII. — Grecque cruciforme.



PLANCHE XIX. — Bahut.

(Cliché de M. G. DAYDÉ).

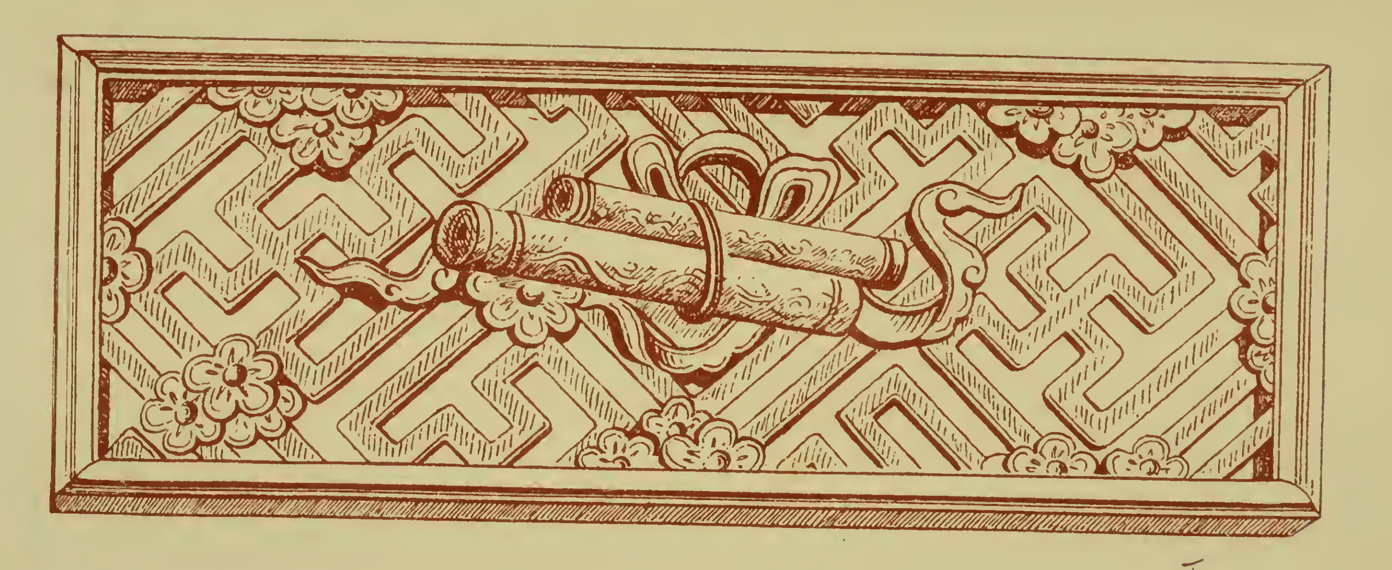


Planche XX. — La grecque tourbillonnante.

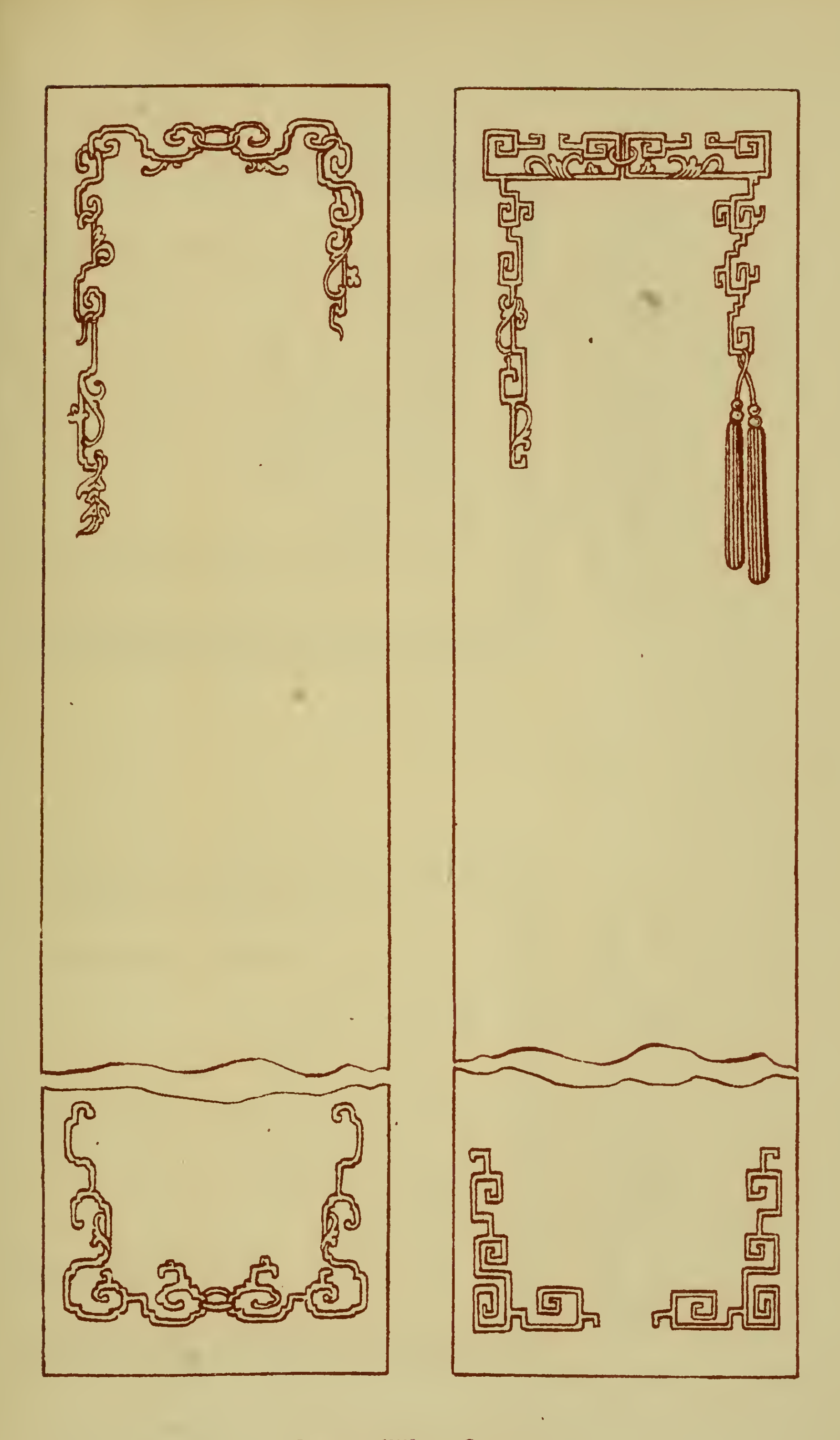


Planche XXI. — Grecques.

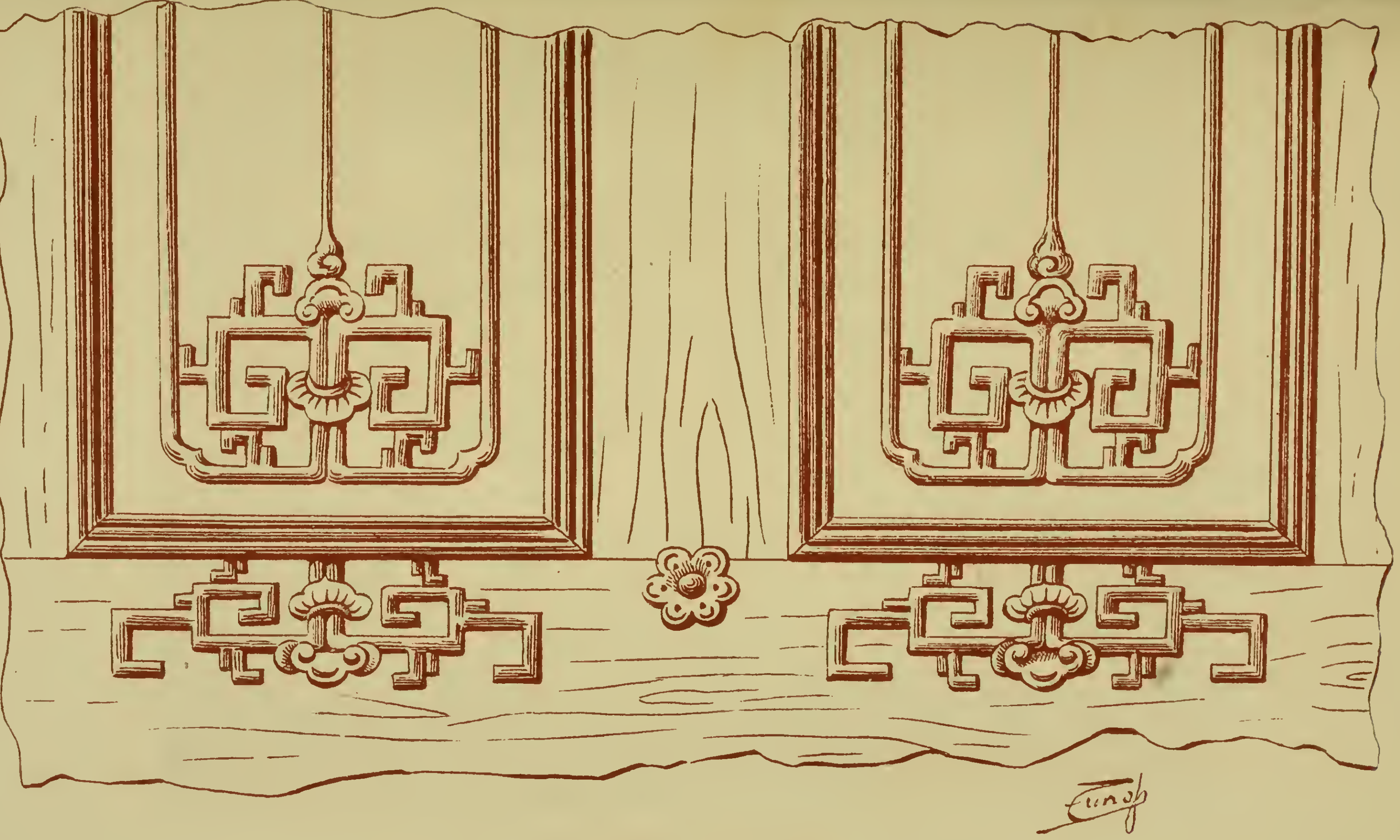


Planche XXII. — Grecques.

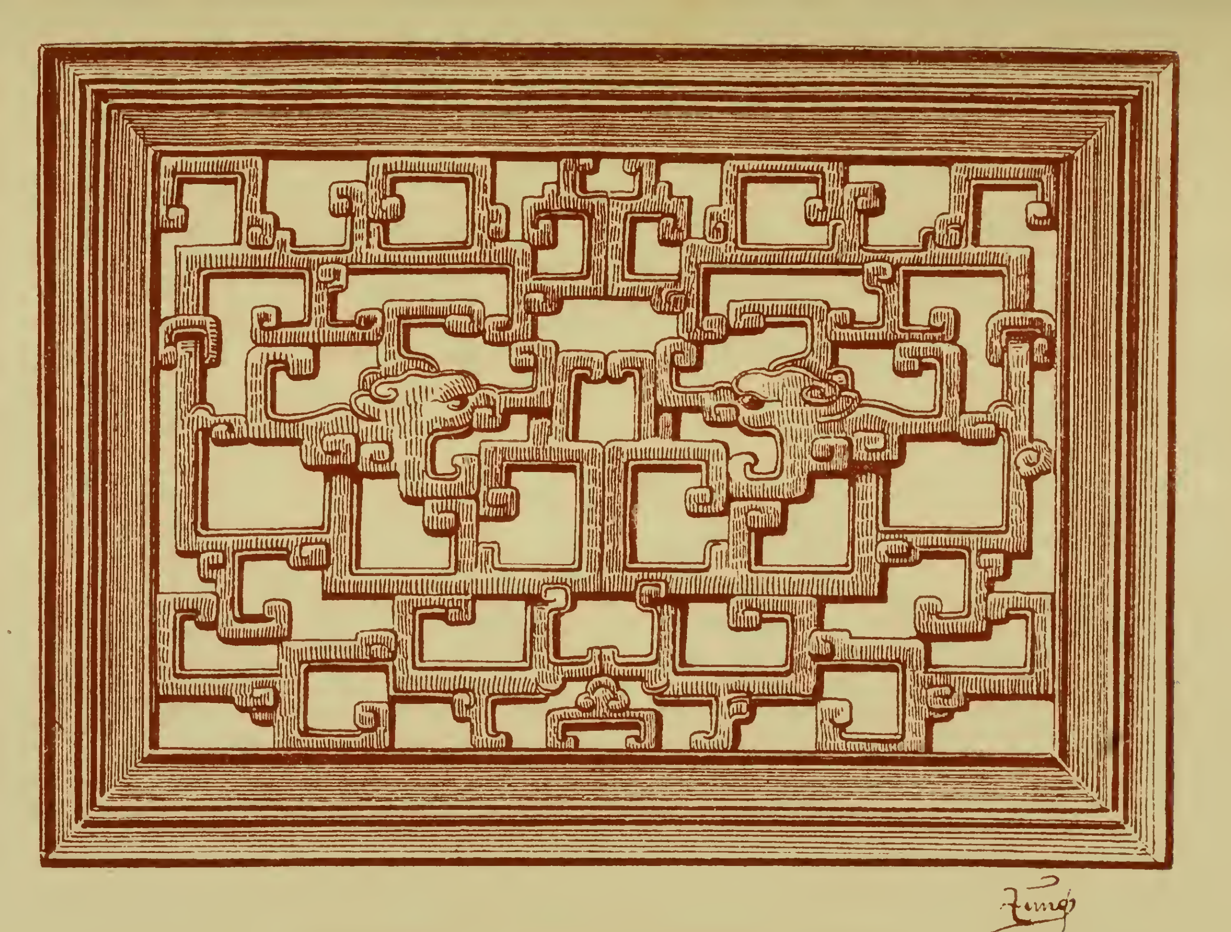


Planche XXIII. — Grecque se transformant en dragon.

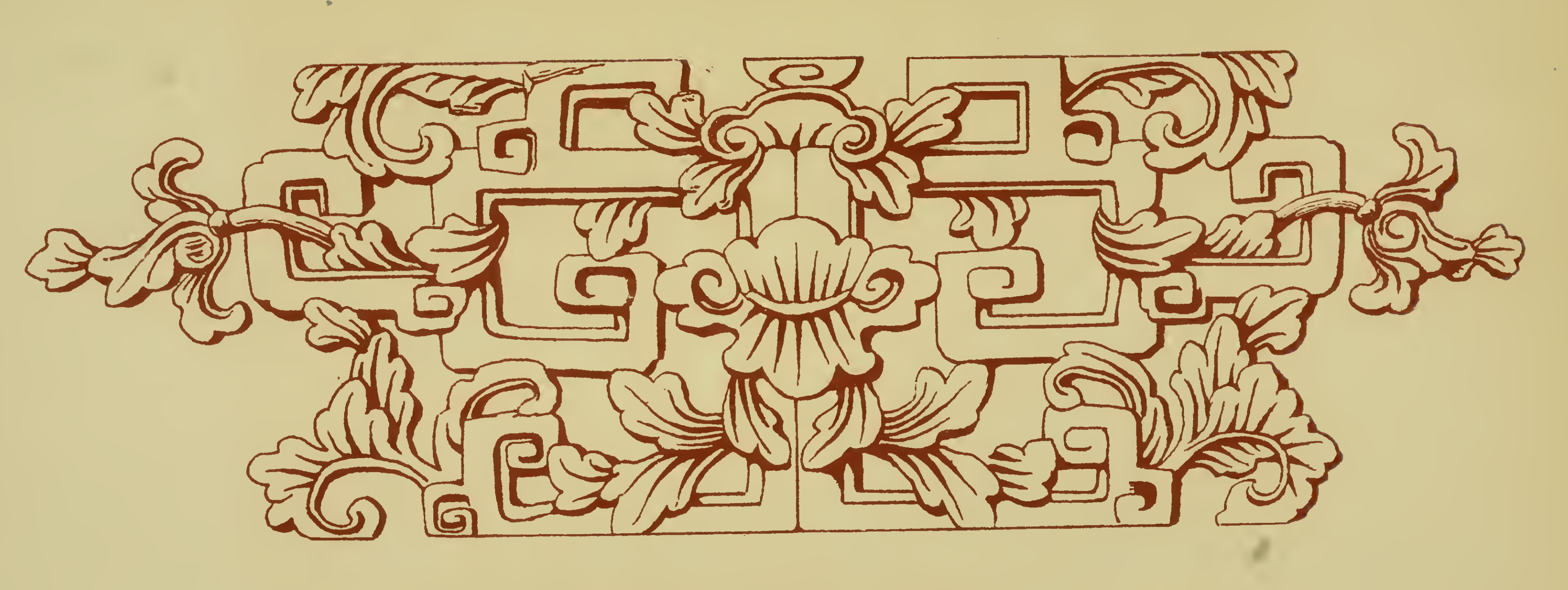


Planche XXIV. — Grecques et feuillage.

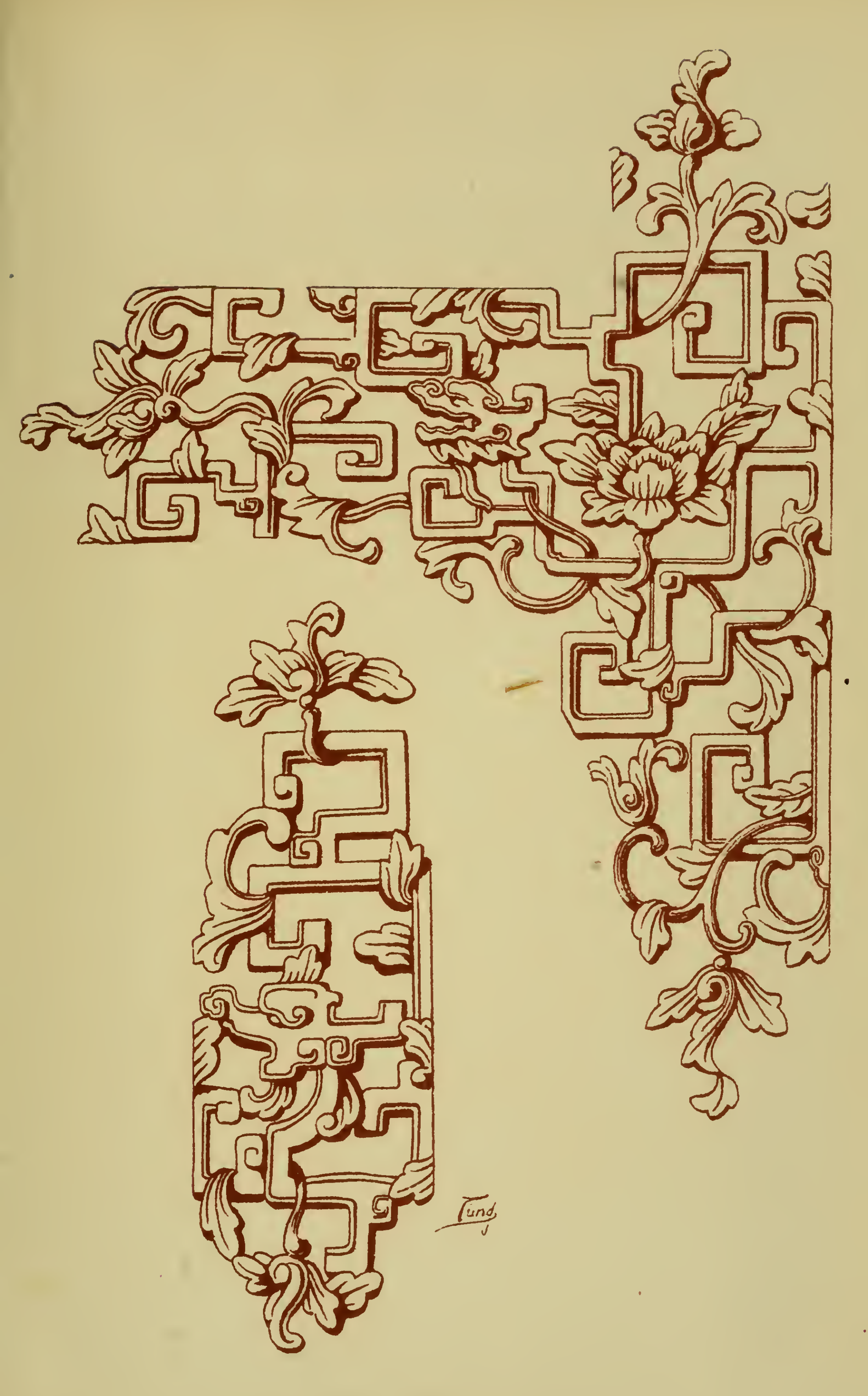


Planche XXV. — Grecques et feuillage.

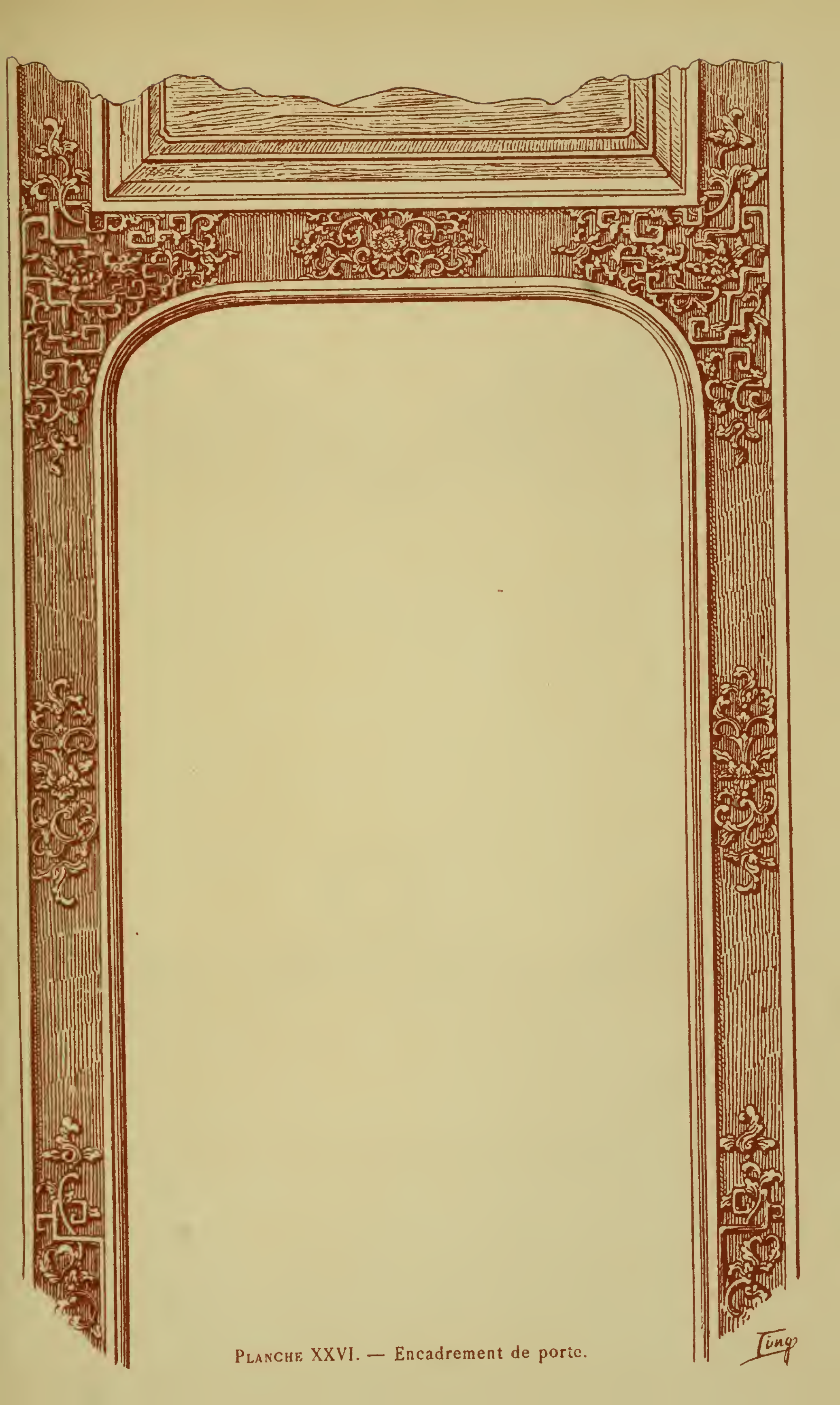
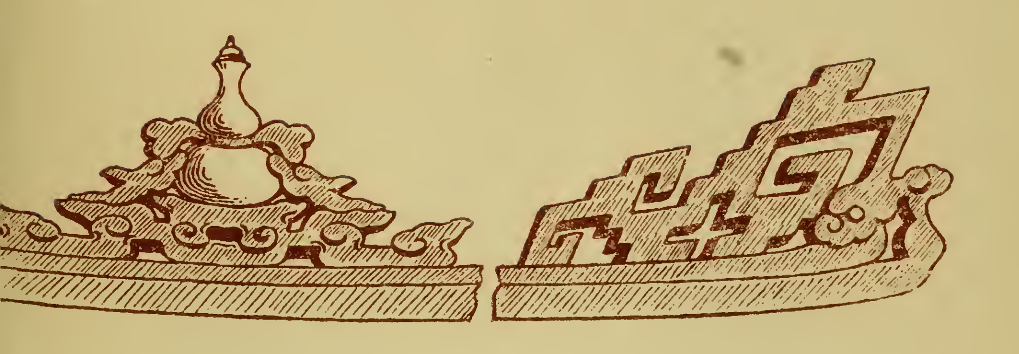


Planche XXVI. — Encadrement de porte.



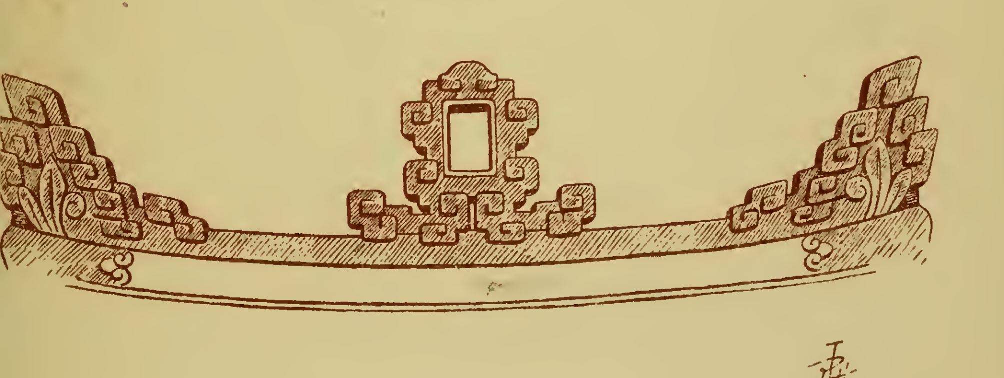


Planche XXVII. — Grecques, ornement d'arètes faîtières.



Planche XXVIII. — Brûle-parfum.

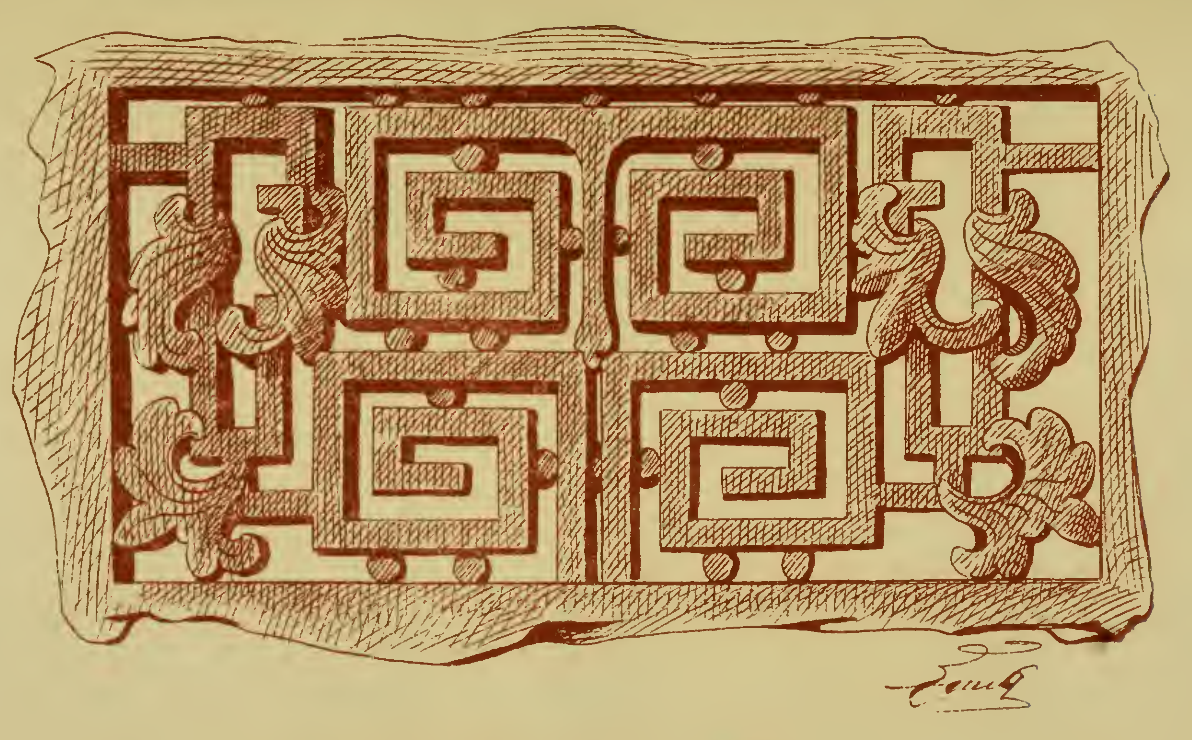
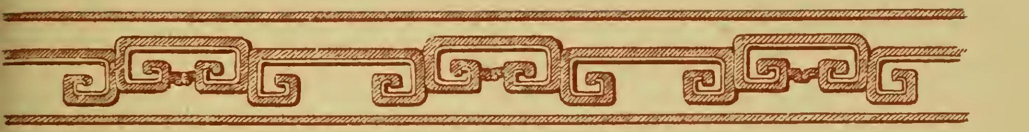


Planche XXIX. — Grecque et feuillage.



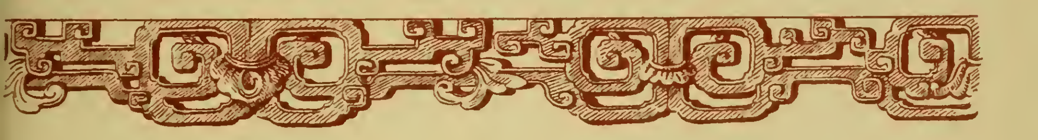


Planche XXX. — Grecque et chaîne.



Planche XXXI. — Table.

(Cliché de M. G. Daydé).



PLANCHE XXXII. — Table d'offrande.

(Cliché de M. G. DAYDÉ).

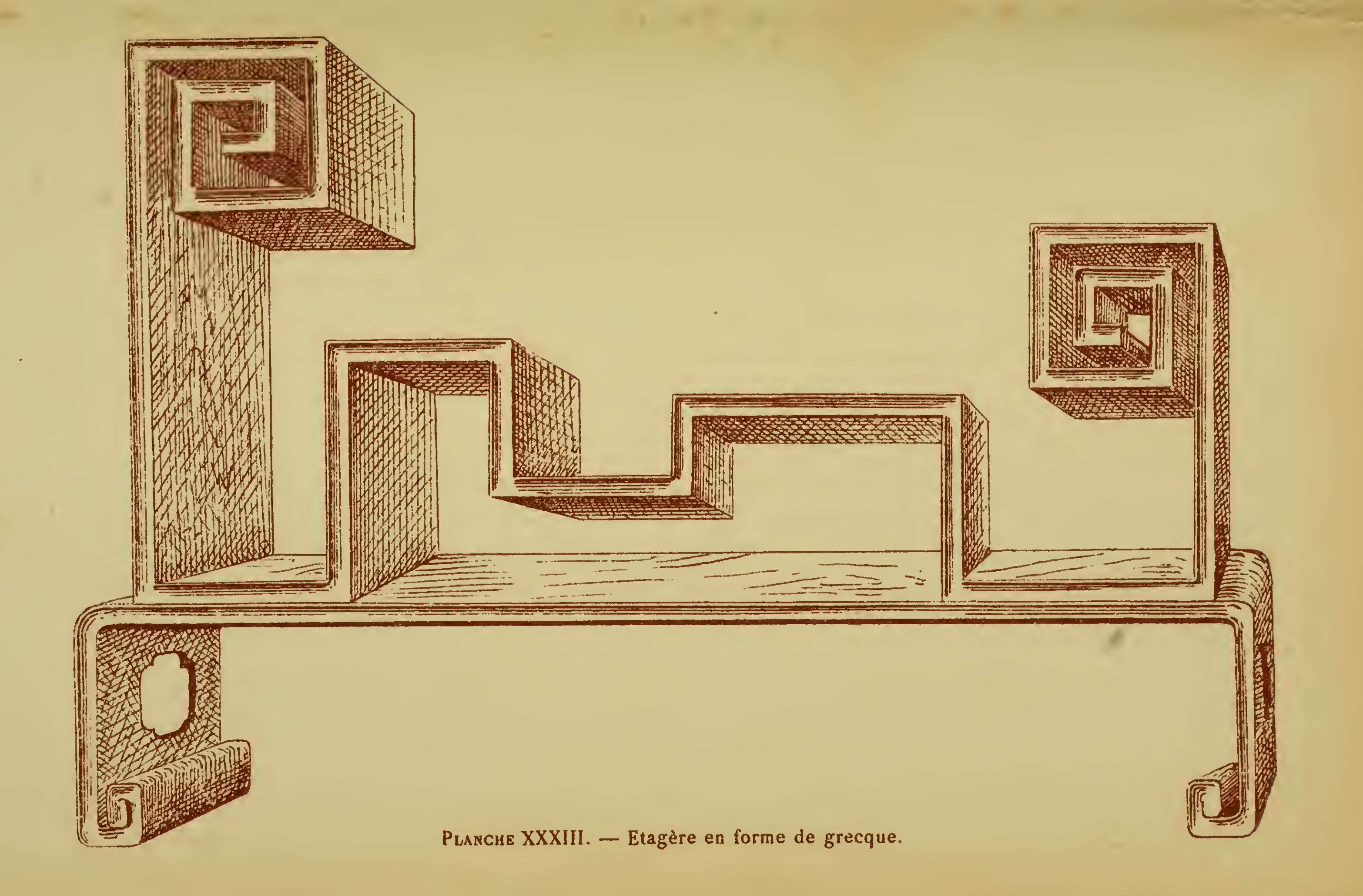


Planche XXXIII. — Etagère en forme de grecque.

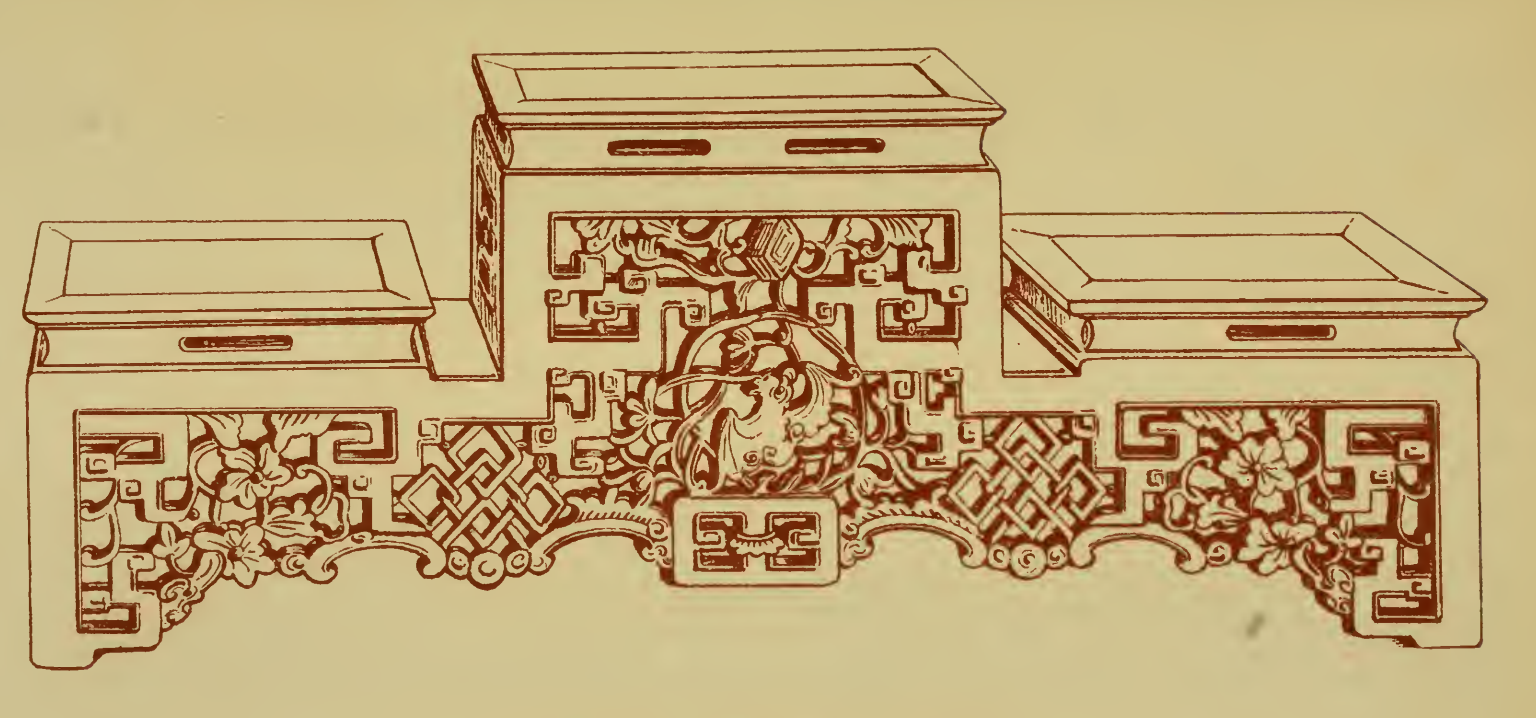


PLANCHE XXXIV. — Etagère en forme de grecque.

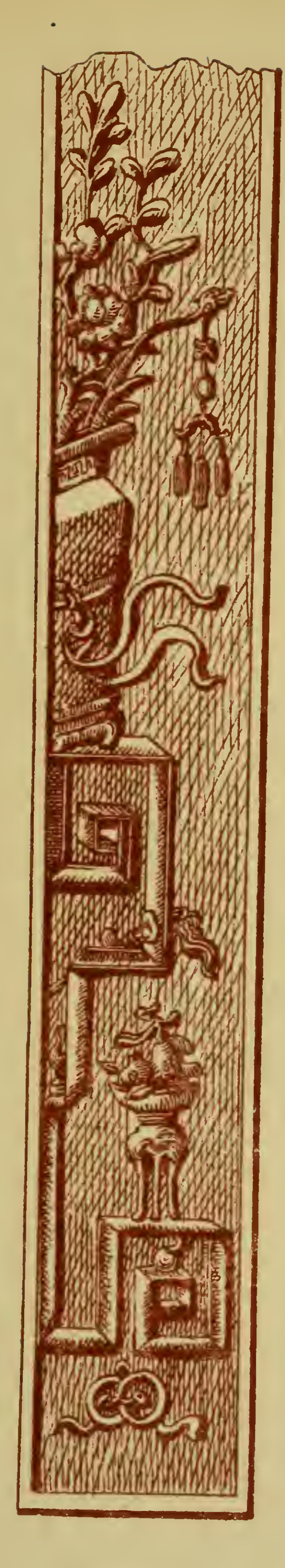
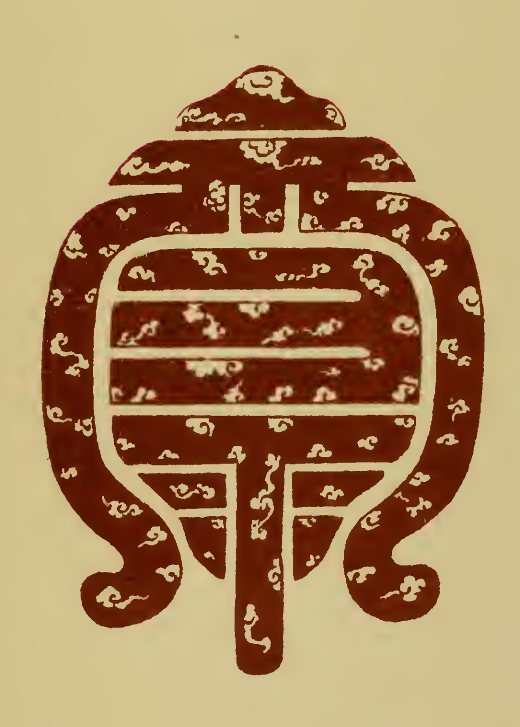




Planche XXXV. — Etagères en forme de grecque.

II. Caractères.





Caractères.

Les caractères chinois, beaucoup d'entre-eux au moins, sont idéographiques. Ce sont, ou plutôt c'étaient, à l'origine, des images qui peignaient l'objet désigné. Ils étaient donc éminemment décoratifs, et ils le sont encore de nos jours, bien que la forme primitive ait considérablement évolué. L'image de trois pics, sur une ligne d'horizon, était, à l'origine, le caractère désignant la montagne ; cette forme archaïque apparaît parfois sur quelques panneaux : elle est, à elle seule, un petit tableau.

Les caractères modernes, quelqu'éloignés qu'ils soient de l'image primitive, gardent un grand effet ornemental : leurs traits, souples et déliés, ou larges et plats, arqués ou rigides, enchevêtrés les uns dans les autres ou superposés symétriquement, enserrés dans un carré régulier ou librement ébouriffés, sont, lorsqu'ils se détachent en or vif sur un laque rouge ou noir, une décoration d'une grande richesse, qui ennoblit la pagode la plus vétuste.

Sur les panneaux en papier, on recherche un effet différent : l'art consiste à imiter la négligence. Il faut qu'on s'aperçoive que l'artiste a jeté ses traits d'un geste dégagé et prompt, sans être arrêté par aucune difficulté, et qu'il a, sans effort et en se jouant, produit un chef-d'œuvre d'élégance, en harmonie avec la délicatesse des pensées exprimées dans la sentence. De là, des crochets aigus, des traits effilés ou largement empâtés, des raccordements hardis, des courbes raffinées, des barbes hirsutes, obtenues avec un pinceau émoussé à dessein. Un artiste de Hué, aujourd'hui disparu, peignait même ses caractères avec un bout de bambou ébarbé grossièrement, pour donner à son travail plus de grossièreté rustique et recherchée à la fois. On l'appelait *Khóa Cọ*, « le candidat — parce qu'il s'était présenté aux examens, sans être reçu d'ailleurs — le candidat frotteur ». Il ne peignait pas, comme les artistes ordinaires, mais il frottait, « il brossait », aurait-on dit en Occident. Outre les panneaux à sentence, il dessinait des groupes classiques, toujours à l'encre de Chine, où les fleurs, les feuillages, les oiseaux, les rochers, reproduisaient, pour le lettré averti, les caractères du vers inscrit sur un des côtés du panneau (Planche LIII). C'est le comble de l'art : un art décadent, il faut bien l'avouer.

Dans tous ces cas, le but décoratif est secondaire. Ce qu'on veut avant tout, c'est exprimer une pensée : l'artiste tâche de la rendre le plus élégamment possible.

Pour certains caractères, le but décoratif est plus sensible. Ce sont les caractères du bonheur, *phúc* 福, des biens, des traitements élevés, *lộc* 祿, de la longévité, *thọ* 壽, de la joie, *hỉ* 喜, etc. (Planche XXXVI).

Ces caractères sont avant tout des souhaits de bon augure, des porte-bonheur, des talismans : ils produisent ce qu'ils signifient. Par cela même qu'on croit à leur efficacité, on les prodigue partout ; et leur fréquent emploi a amené les artistes à en faire des motifs ornementaux. On les stylise de toutes les façons (Planches XXXVII, XXXVIII, XXXIX) ; on les réduit à leur plus simple expression, à quelques lignes circulaires ou coudées, à un simple rectangle (Planches XXIX, XLII, XLV, LXXXIII, CIV, etc.) : on leur donne la forme d'un brûle-parfum (Titre du chapitre, Planches XLIII XLVII, etc.) ; on les associe à la grecque (Planches XLIII, XLIV, XLV), au rameau feuillu (Planches XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX) ; on en décore les écrans ; on en ajoure les murs d'enceinte, les fenêtres rondes ou carrées (Planches XL, XLI, XLII).

C'est ordinairement le caractère *thọ*, de la longévité, qui est employé pour ces divers usages, et même, pour beaucoup d'Annamites, même lettrés, tout ornement à forme de caractère stylisé est le caractère *thọ*. Je n'ai jamais pu me faire expliquer la différence entre le caractère *thọ* et le caractère *phúc* ou *lộc* stylisés dans un but ornemental. J'accepte donc cette explication des Annamites, et fais de toutes les formes le caractère *thọ*.

Un caractère qui est cependant ordinairement bien distinct, c'est le caractère de la joie, *hỉ* 喜. On l'emploie parfois seul, mais ordinairement accouplé 囍 *song hỉ*, « les deux joies » (Planche LII), et c'est alors un ornement symbolique qui signifie la joie partagée, le bonheur conjugal : c'est un souhait pour de jeunes mariés.

L. Cadière.





Planche XXXVI. — Caractères du bonheur, de l'aisance et de la longévité.

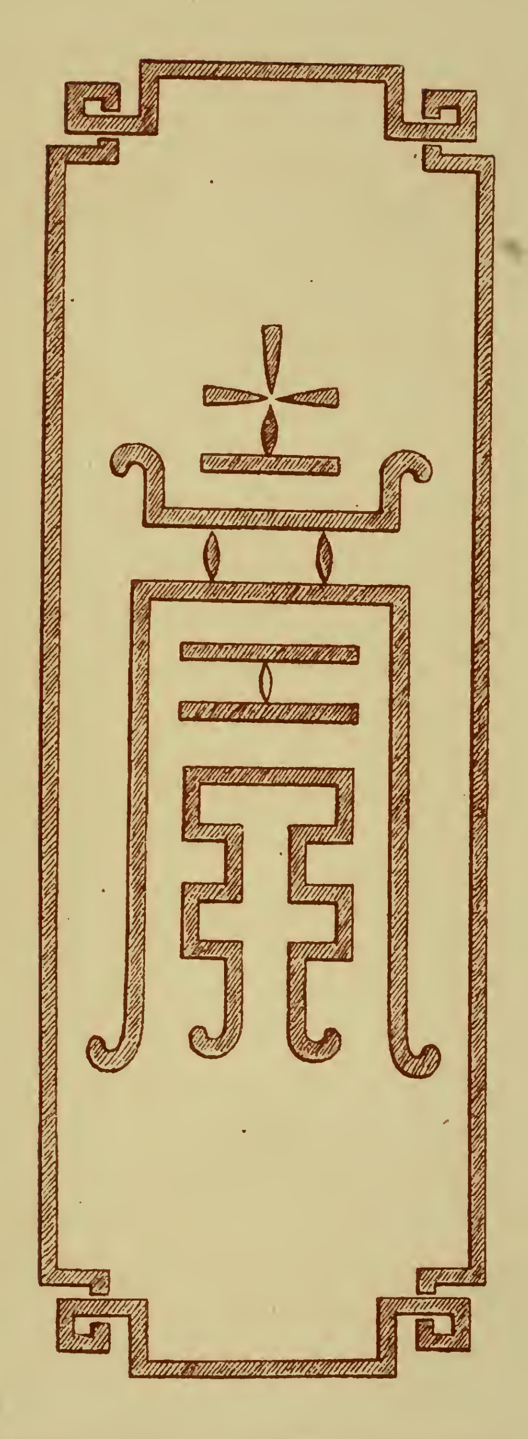


Planche XXXVII. — Caractères de la longévité.

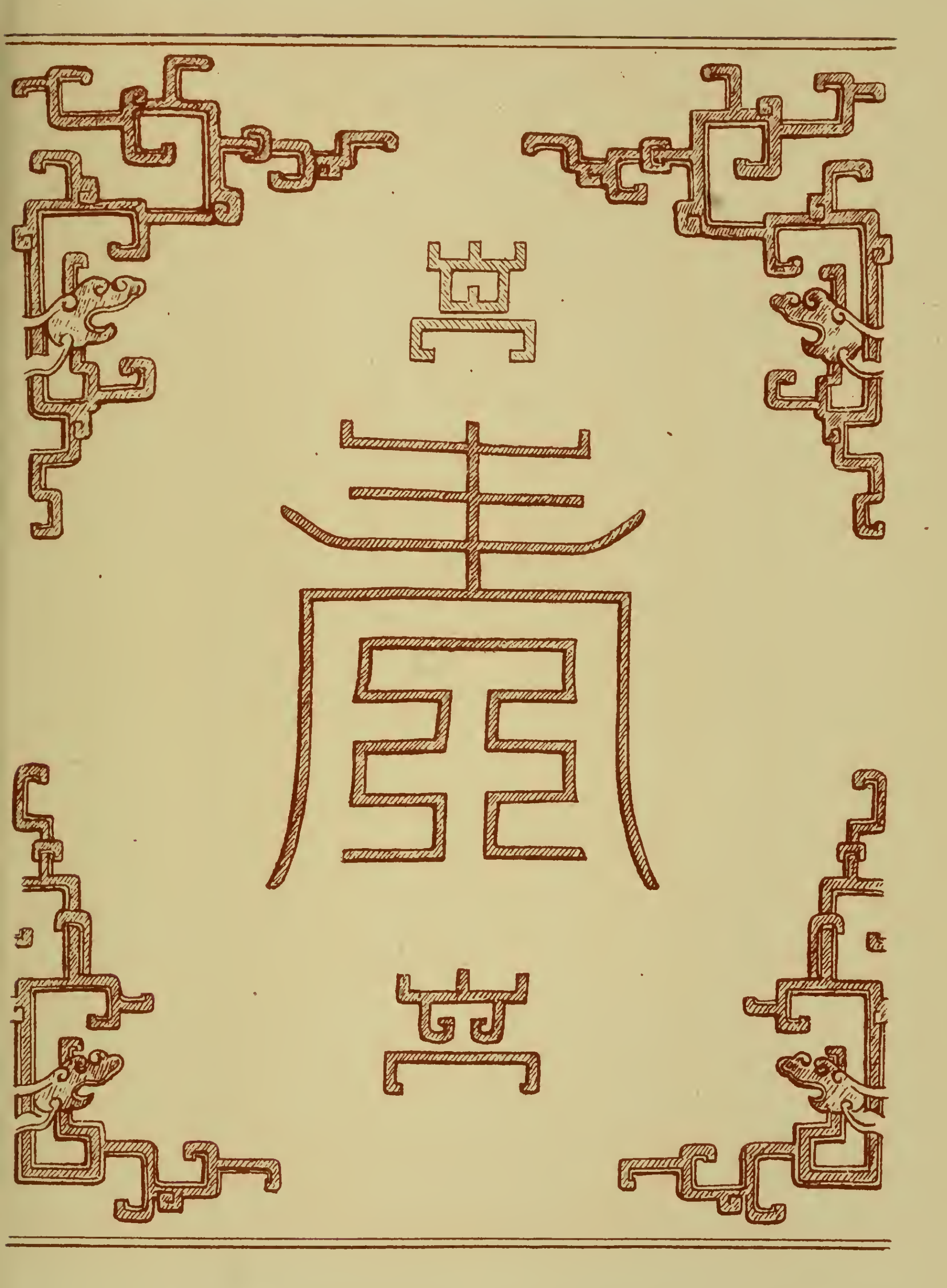


Planche XXXVIII. — Caractères de la longévité.

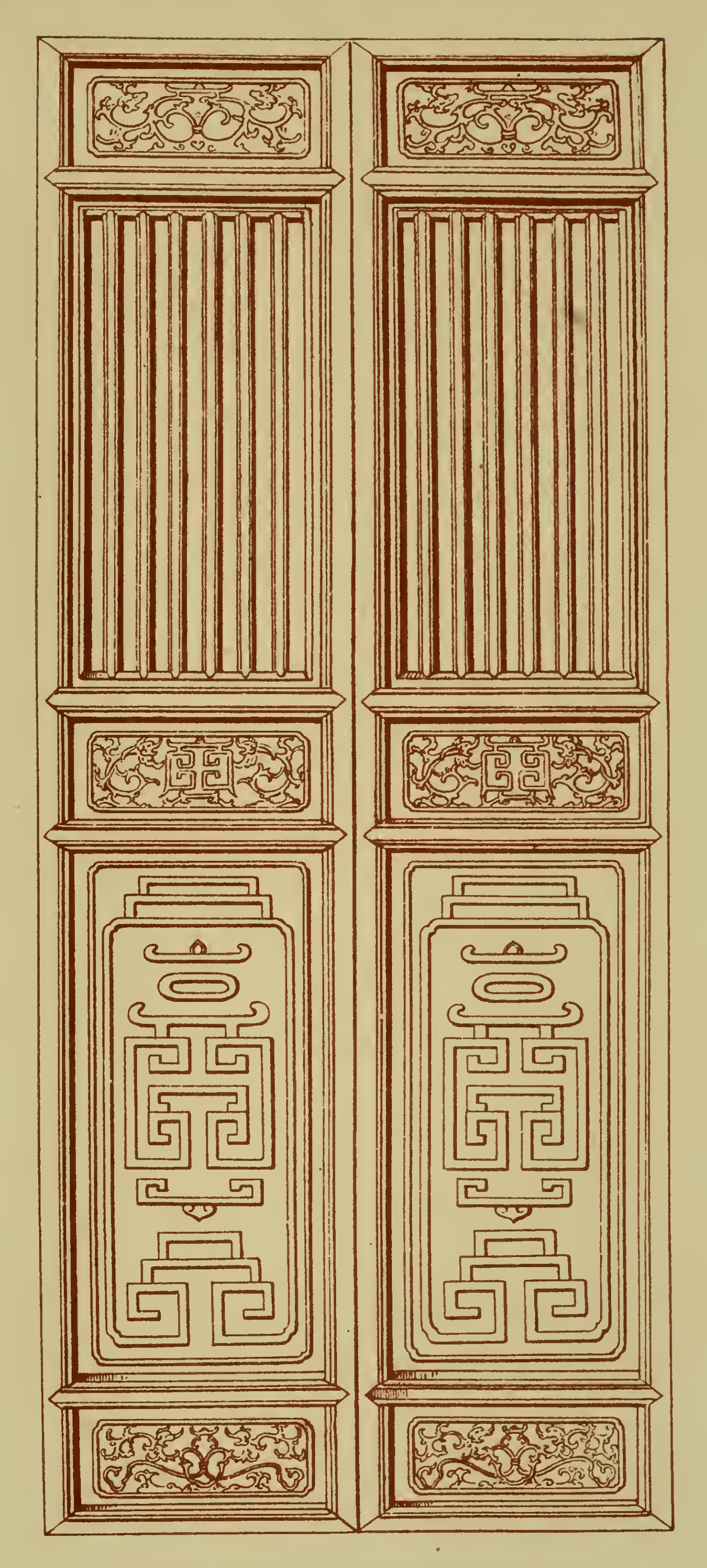


Planche XXXIX. — Porte sculptée et ajourée.

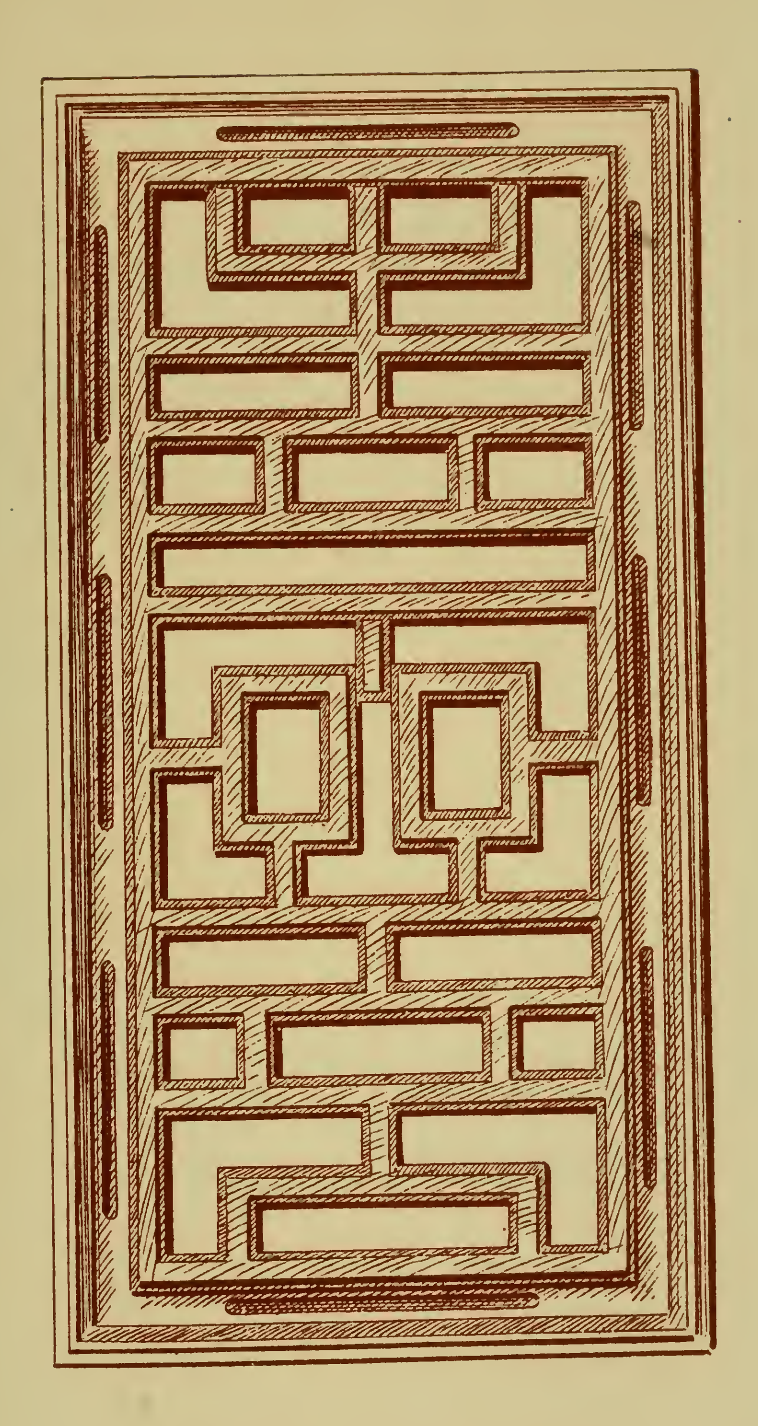


Planche XL. — Caractère de la longévité.

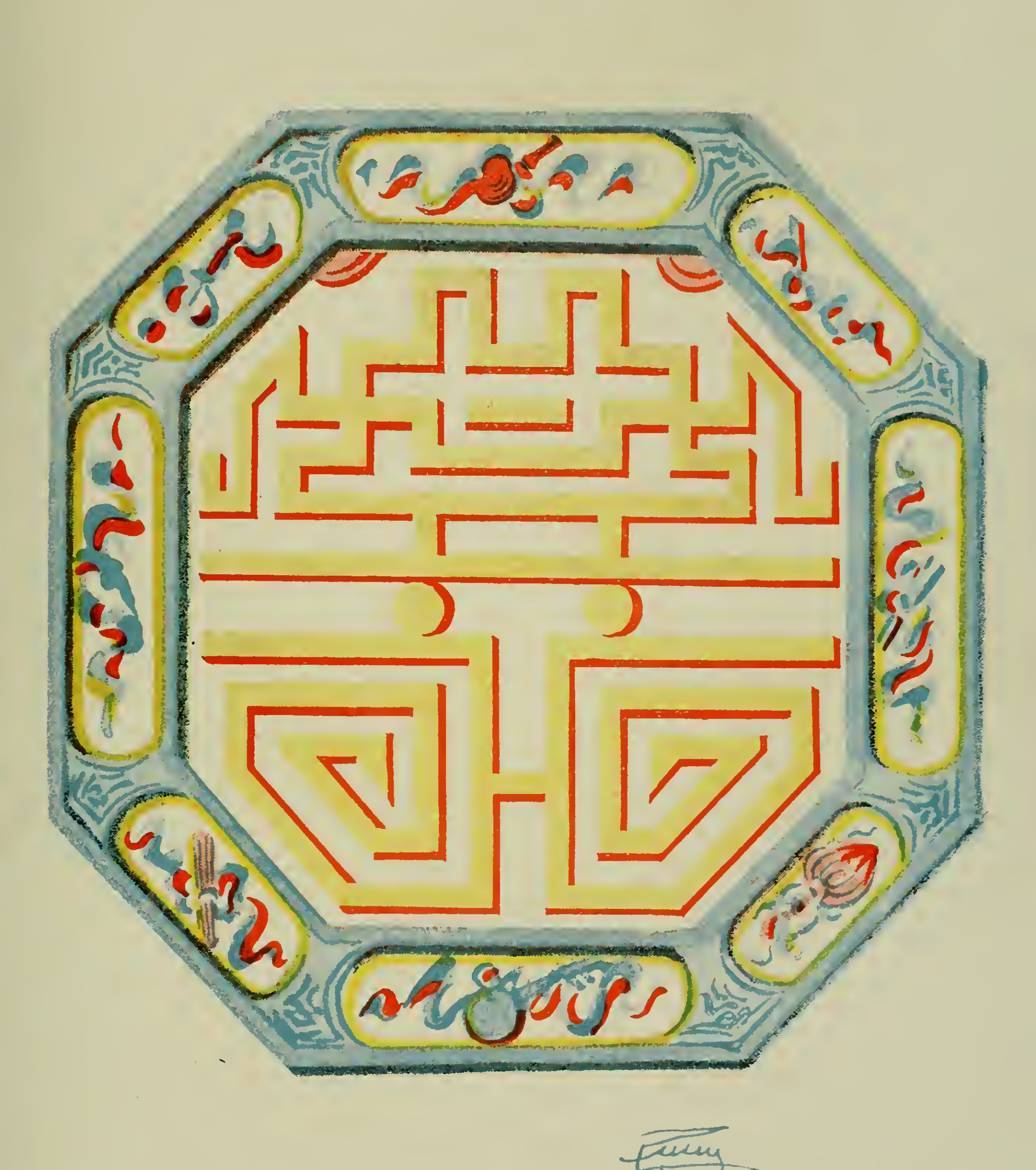
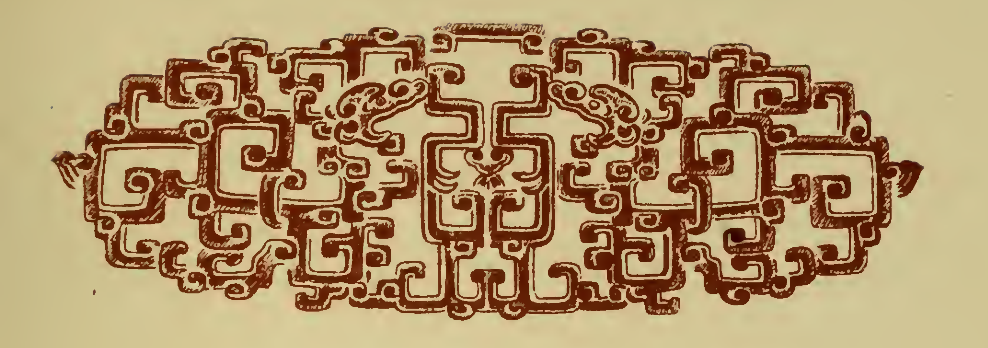


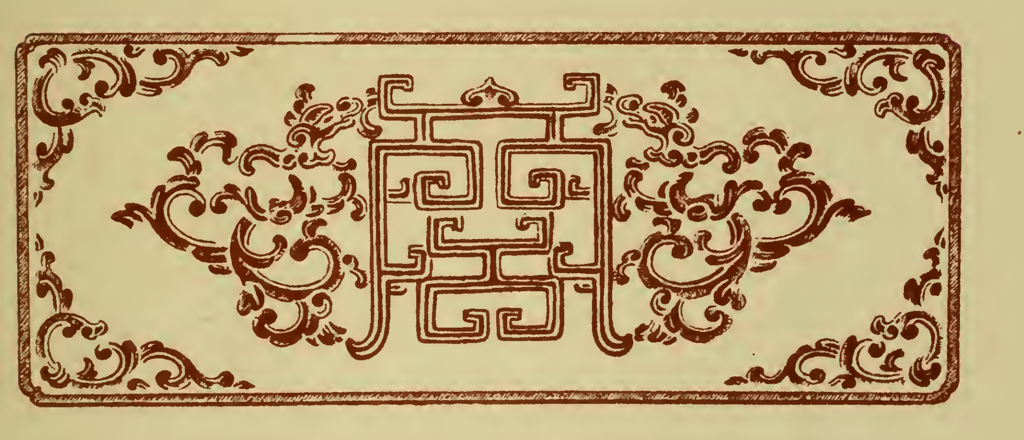
Planche XLI. — Caractère de la longévité.





Planche XLII. — Caractère de la longévité.





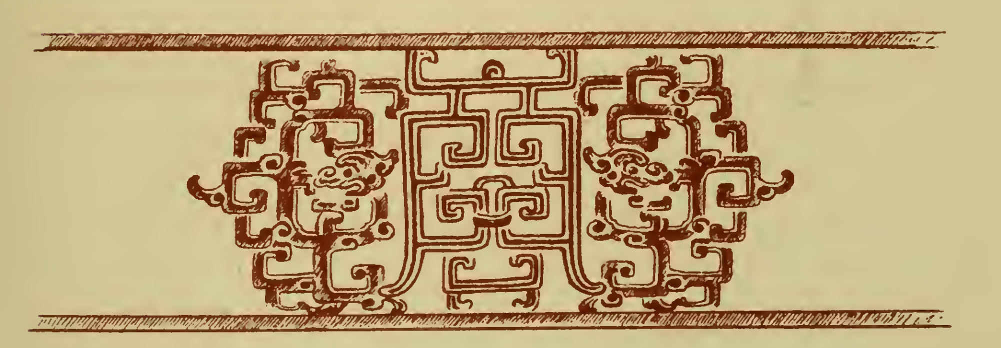
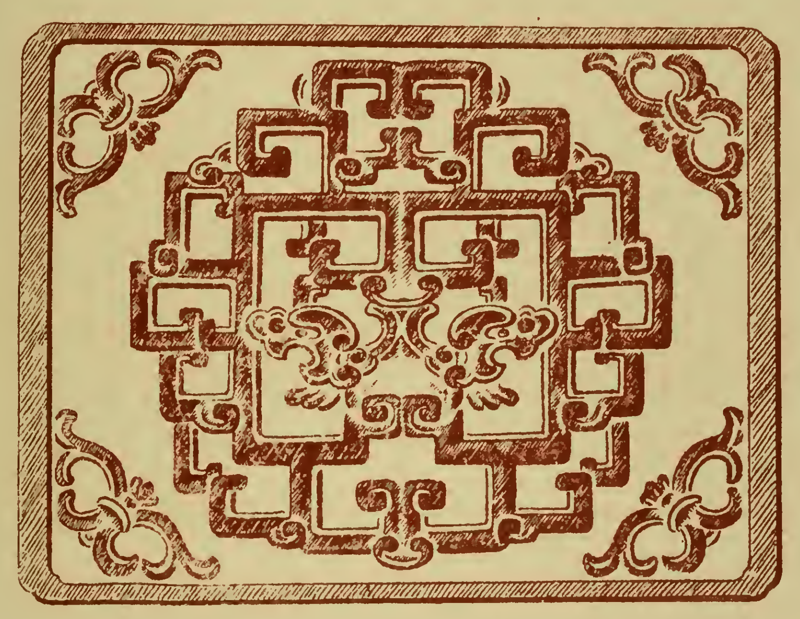


Planche XLIII. — Caractère de la longévité.









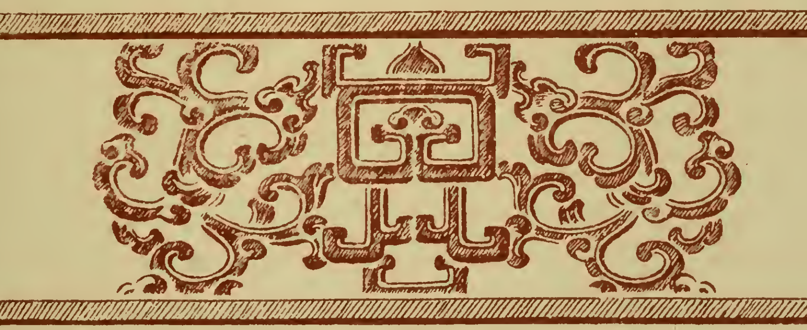


PLANCHE XLIV. — Caractère de la longévité.





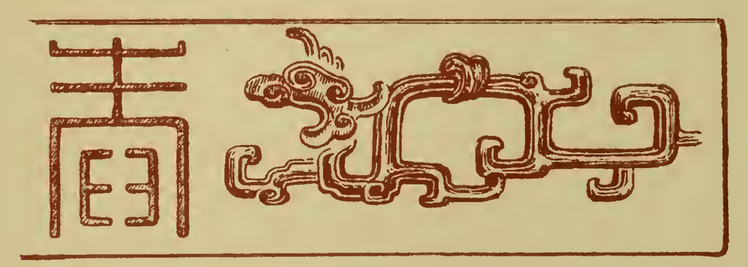




Planche XLV. — Caractère de la longévité.

Planche XLVI. — Caractère de la longévité.



Planche XLVII. — Caractère de la longévité.

Planche XLVIII. — Caractère de la longévité.



Planche XLIX. — Caractère de la longévité.

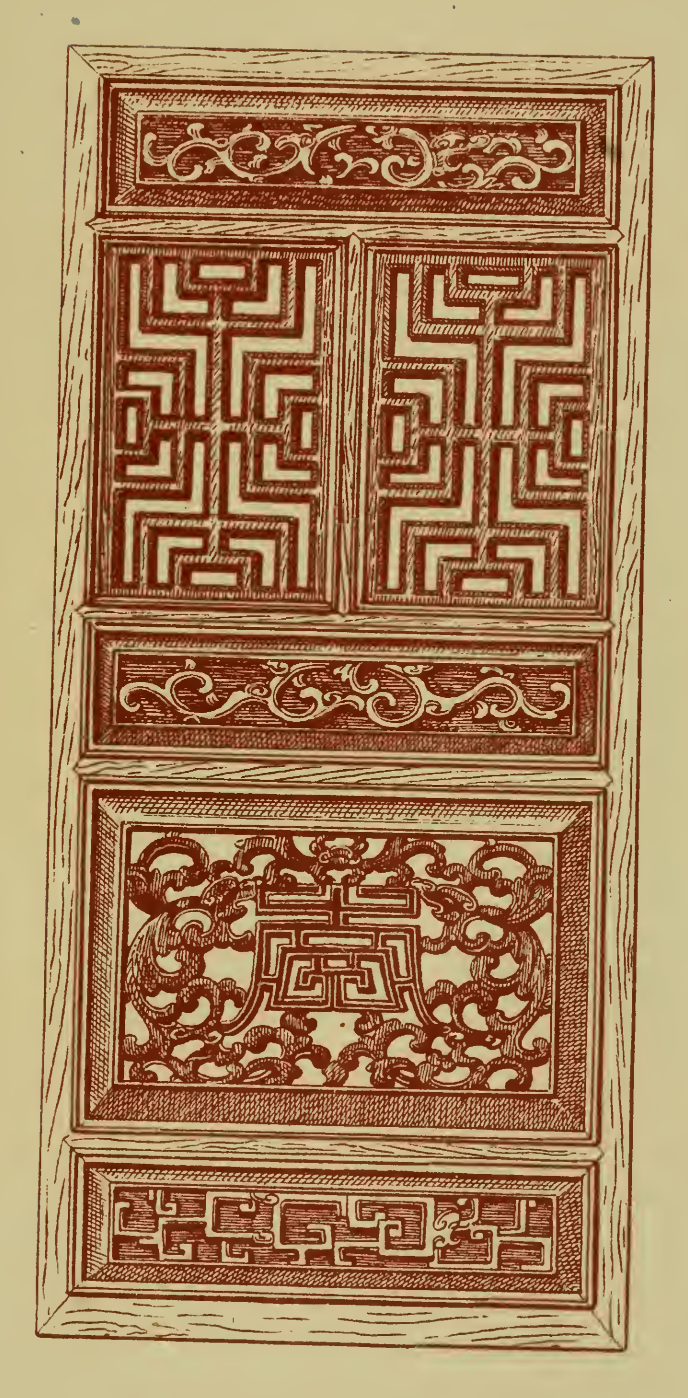


PLANCHE L. — Porte de niche cultuelle.



Planche LI. — Niche cultuelle.

(Cliché de M. G. Daydé).

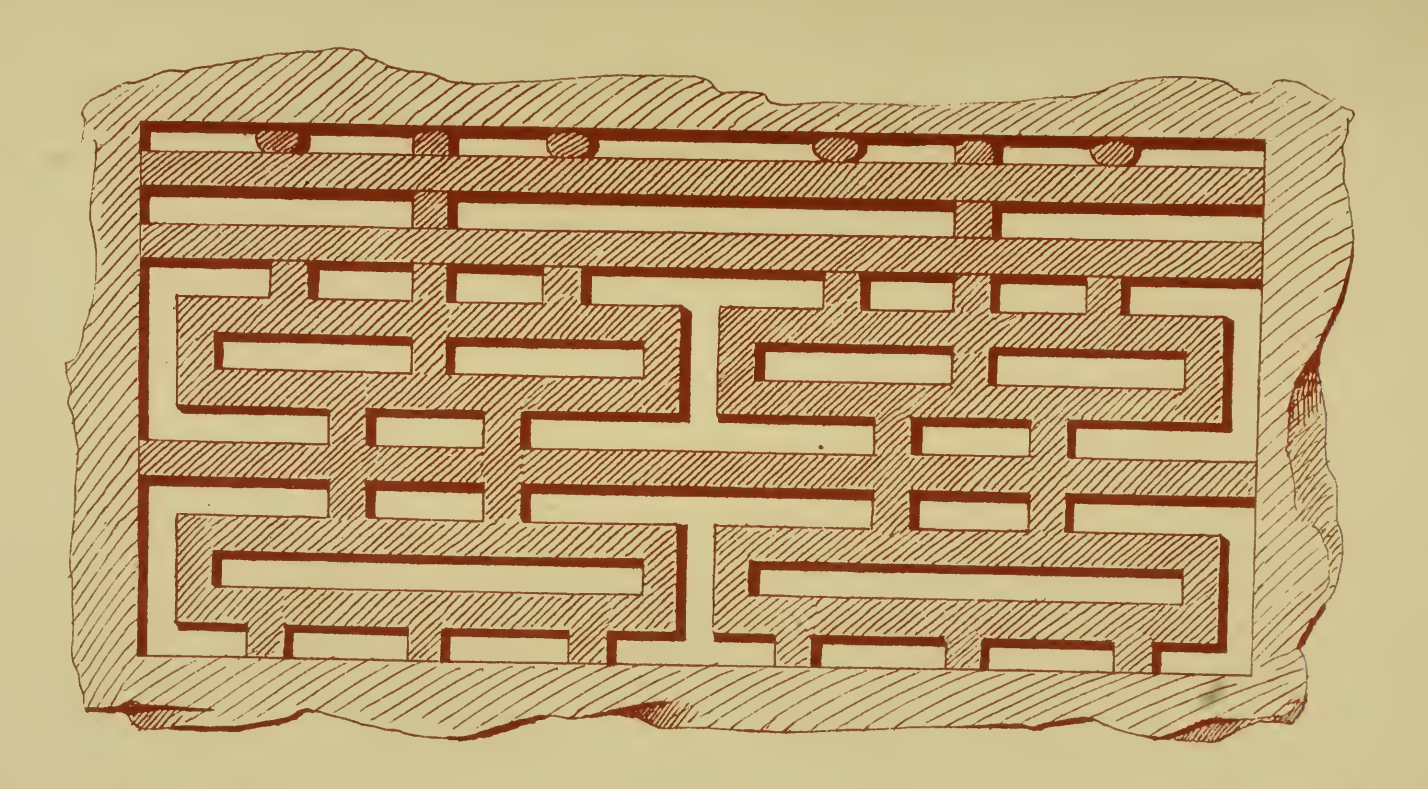
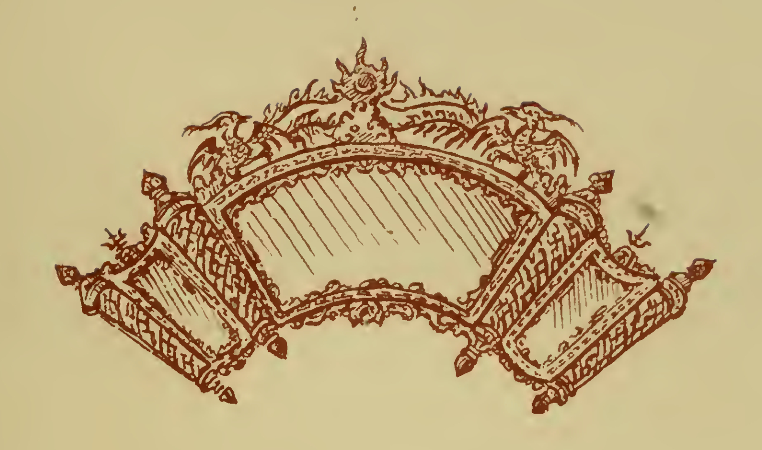


Planche LII. — Caractère de la joie.





Planche LIII. — Panneaux à sentences.



III. Objets inanimés.



Objets inanimés.

Nombreux sont les objets inanimés qui entrent dans l'ornementation annamite.

La grecque-étagère est représentée dans les panneaux, nous l'avons vu déjà (Planche XXXV), et elle remplit le même office que dans l'usage domestique, elle sert de support. Sur « ses hauts et ses bas », *cao đê*, l'artiste pose les objets cultuels, « les trois objets », *tam sự*, à savoir : le brûle-parfums, le vase à encens et le vase pour les curettes et bâtonnets rituels ; ou « les cinq objets », *ngũ sự*, à savoir : les trois objets mentionnés, plus deux chandeliers.

Mais ces séries traditionnelles sont modifiées au gré de l'artiste et, à la place de l'un ou de l'autre de ces objets, nous avons un élégant pot de fleurs (Planches LIV, LV, LVI), ou un plateau à offrandes garni de fruits, un tam-tam, symbole de félicité et d'honneurs, une pile de livres, un tube à pinceaux, etc. (Planche LVII). Tous ces objets sont représentés, souvent, indépendamment de la grecque-support.

Le rouleau, *cuốn thơ*, est d'un grand usage : c'est, en principe, une large bande de papier, enroulée aux deux extrémités, et formant cartouche. Sous sa forme originelle, on l'emploie comme en-tête des panneaux à sentences (Planche LVIII), ou comme fronton de porte. Mais il est ordinairement surchargé d'ornements symboliques (Planche LIX). La plupart des écrans prennent la forme de rouleau déplié plus ou moins originalement, et tous les motifs ornementaux se donnent rendez-vous sur ces panneaux, pleins ou ajourés (Planches LXI, LXII, CLVII).

Le globe enflammé apparaît ordinairement au centre de l'arête faîtière des pagodes. Le motif comprend ordinairement (Planche CXL) un disque central, appelé *mặt nguyệt* « le disque de la lune », qui repose sur un lit de nuages, *mây* ou *vân*, et est entouré de flammes, *ngọn hoả*. Mais il peut être plus chargé : le disque lunaire repose sur une tête de dragon vu de face,

etc. Ce motif est ordinairement accompagné de deux dragons, en entier, ou en voie de transformation, qui occupent les extrémités de l'arête faîtière, et l'ensemble prend le nom de *lưỡng long triều nguyệt*, « les deux dragons rendant leurs hommages à la lune ».

On voit aussi le globe enflammé dans le tympan des stèles (Planche LXIV). Il s'associe alors soit au symbole des deux principes mâle et femelle, *âm dương* (Planche LXV), soit à la pivoine les deux sujets se rapprochant ou s'éloignant plus ou moins l'un de l'autre (Planches LXVI, LXVII).

Au temps des riches palanquins, le globe enflammé, entouré de feuillages, faisait l'ornement central des supports de la toiture du palanquin (Planche LXVIII).

La gourde ou calebasse, *trái bầu*, remplace le globe enflammé, sur les arêtes faîtières, mais uniquement dans les temples bouddhiques et sur les bâtiments royaux. C'est un ancien symbole bouddhique, signifiant l'abondance de tous les biens (Planches LXIX, CXVI).

Citons encore, pour mémoire, des objets d'un intérêt secondaire : les glands et les franges, *tua* (Planche XXX, par exemple) ; les flammes, *ngọn lửa*, *ngọn hỏa* (Planches LXIII, LXIV, etc.) ; les rubans, *dây* (Planche LXIX, etc.), qui se transforment parfois en flammes ; la fumée (Planches LIV, LV) ; les nuages, *mây*, *vân*, qui entourent le dragon (Planche CXXII) ; la mer, aux volutes stylisées, *thủy ba* 水 波 (Planche CLXV) ; les rochers, stylisés aussi (Planche CCXIV) ; la sphère, *cầu*, avec laquelle jouent les lions (Planche CXCV).

Parmi les motifs représentant des objets inanimés, la série des « huit joyaux », *bát bửu*, 八 寶, est le plus souvent représentée, sur les poutrelles de la charpente, au centre des panneaux des cloisons, plus rarement sur les meubles ou les coffrets.

La série de ces huits objets précieux est flottante. Chacun des auteurs qui ont traité de la matière ajoute ou laisse de côté un objet ou l'autre, et il en est de même des artistes, qui, tout en se renfermant dans un certain cycle d'objets de bon augure, se laissent guider par leur fantaisie, par de vagues réminiscences, par une tradition lâche.

Voici les séries que j'ai pu trouver dans les auteurs.

Petrus Của dans son *Dictionnaire annamite*, au mot *bửu*, donne :

Bầu trời, la calebasse ;
Quạt vả, l'éventail en forme de feuille de figuier ;
Gươm, l'épée ;
Đờn, la guitare ;
Tháo sách, le paquet de livres ;
Tháp viết, le tube à pinceaux ;
Quyển sáo, la flûte ;
Chủ phất, l'époussette ;

et il ajoute que, sous cette expression de *bát bửu*, « huit joyaux », on entend encore divers autres objets procurant de la jouissance

H. Tissot, dans son *Cours supérieur d'annamile*, 1er semestre 1909, tableau VI (encore polycopié), donne la série du Tonkin, à savoir :

Pho sách, le paquet de livres ;
Như ý, l'emblème des désirs satisfaits ;
Quản thư, le rouleau écrit ;
Cái lẳng, la corbeille ;
Bầu riệu, la calebasse à vin ;
Cái đàn, la guitare ;
Cái quạt, l'éventail ;
Phất chần, l'époussette.

G. Dumoutier, dans *les Symboles, les Emblèmes, les Accessoires du culte annamite*, p. 116, donne :

Les deux flûtes accouplées, *đôi sáo* ;
La guitare, *đàn tì bà* ;
La corbeille à fleurs, *lẵng* ;
L'éventail, *quạt* ;
Le livre, *pho sách* ;
Les tablettes littéraires, *cuốn thơ* ;
Le tam-tam de pierre, *khánh* ;
La calebasse, *quả bầu.*

Cette série est d'origine chinoise, comme tous les motifs de l'art ornemental annamite. Voici les listes données par Bushell, dans *l'Art chinois*, pp. 237, 238, 239.

« Symboles taoïstes : les huit attributs des immortels (*pa ngan sien*) : l'éventail avec lequel Tchong-li T'siuan (Chung-Li-Quyên) ranime les âmes des morts; L'épée du pouvoir surnaturel brandie par Lieou Tong-pin (Lữ-Động-Tân) ; la gourde magique du pélerin de Li T'ie-Kouai (Lý-Thiết-Quày) ; les castagnettes de Ts'ao Kouo-ts'iu (Tào-Quốc-Cậu) ; le panier de fleurs porté par Lan-Ts'ai-ho (Làm-Thái-Hoà) ; le tube de bambou et les verges de Tchang Kouo (Trương-Quả-Lảo) ; la flûte de Han-Siang Tseu (Hàn-Tương-Tu) ; la fleur de lotus de Ho Hien Kou (Hà-Tiên-Cô) ».

« Les cent antiques (*po kou : bách cổ*), comprenant les huit objets précieux (*pa pao : bát bửu*) et les quatre beaux-arts, musique, échecs, calligraphie, peinture (*cầm, kỳ, thơ, họa*) ».

« *Pa pao* (*bát bửu*), les huit objets précieux : le bijou (*tchou*) ; la pièce de monnaie (*ts'ien ; tiền*); le losange (Symbole de la victoire) (*fang cheng*); les deux livres (*chou : thơ*); la peinture (*houa : họa*) ; la pierre musicale de jade en pendantif (*k'ing : khánh*); la paire de coupes en corne de rhinocéros (*kiue*) ; la feuille de génépi (*ngai-ye*). »

Ces séries, déjà compliquées, peuvent encore recevoir des apports de la série des huit emblèmes bouddhistes d'heureux augures, qui sont, toujours

d'après le même auteur : la roue enveloppée de flammes, la conque, le parasol de cérémonie, le dais, la fleur de lotus, le vase, le couple de poissons, les entrailles ou le nœud indébrouillable ; et peut-être encore la svastika, le brûle-parfums à quatre pieds, un caractère antique, une cloche.

Il serait inutile, on le voit, de vouloir mettre de la fixité dans cette série des huit objets précieux.

Mais il est un point de vue qui domine l'emploi de ces objets et dirige l'artiste, c'est que tous ces objets sont des objets qui procurent aux hommes du bonheur et des jouissances, jouissances des sens, jouissances de l'esprit et du cœur, comme les instruments de musique, l'éventail, le paquet de livres et le rouleau écrit ; d'autres sont des symboles de félicité : la calebasse, qui figure l'abondance ; la corbeille à fleurs, symbole de la jeunesse ; l'épée, qui rappelle la gloire militaire ; le tam-tam, dont le nom *khánh* rappelle le mot qui désigne le bonheur, les félicitations pour un heureux événement survenu, *khánh*, etc.

Pour la représentation de divers de ces objets, voir la Planche LXIX, et les Planches I, III, IV, V, VI, VII, X, XII, XIV, XVIII, XX.

L. Cadière.



Planche LIV. — Vase à fleurs, vase à encens et brûle-parfum.



Planche LV. — Brûle-parfum, vase et corbeille à fleurs.

Planche LVI. — Vase à fleurs, porte-pinceaux et brûle-parfum.

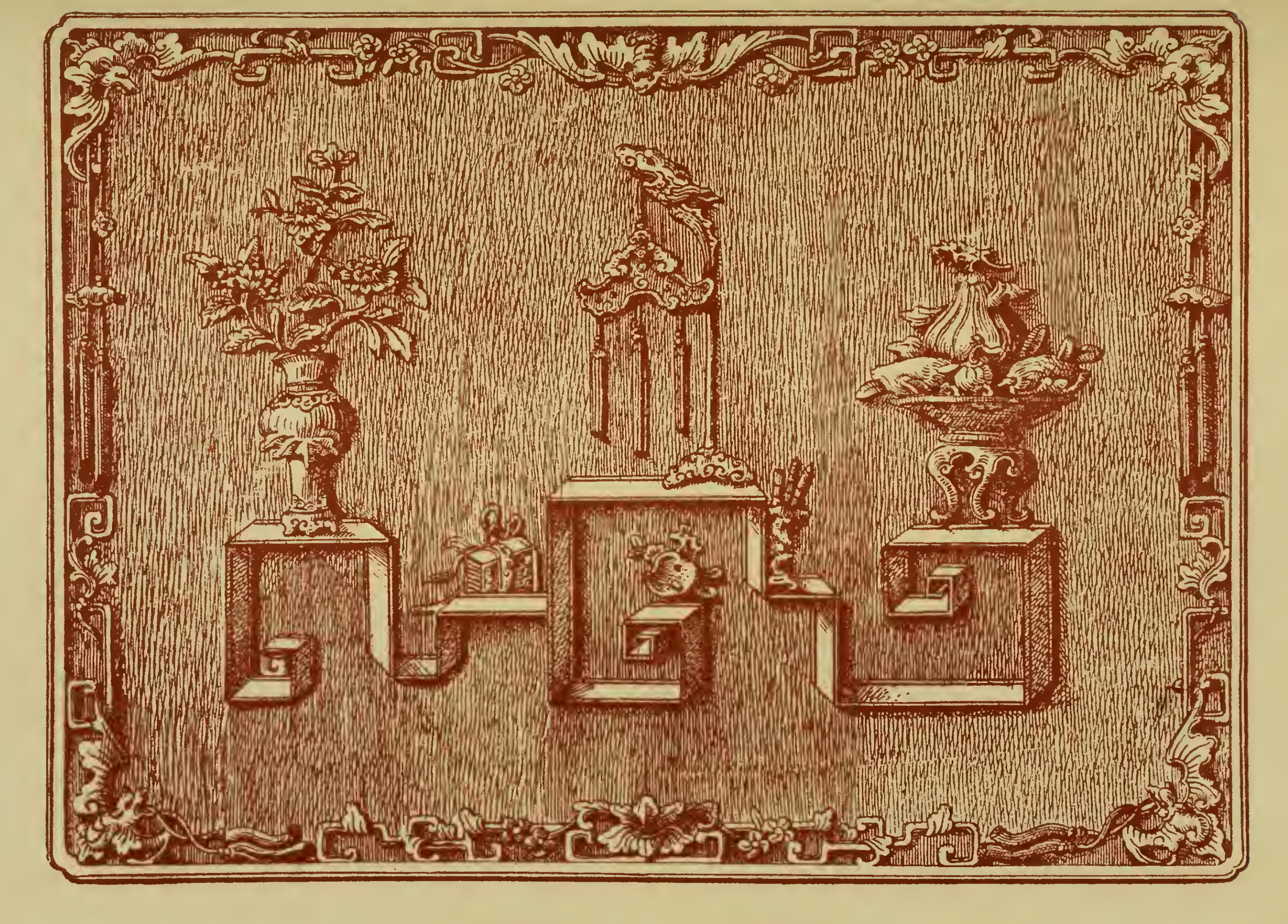


Planche LVII. — Grecque-étagère.

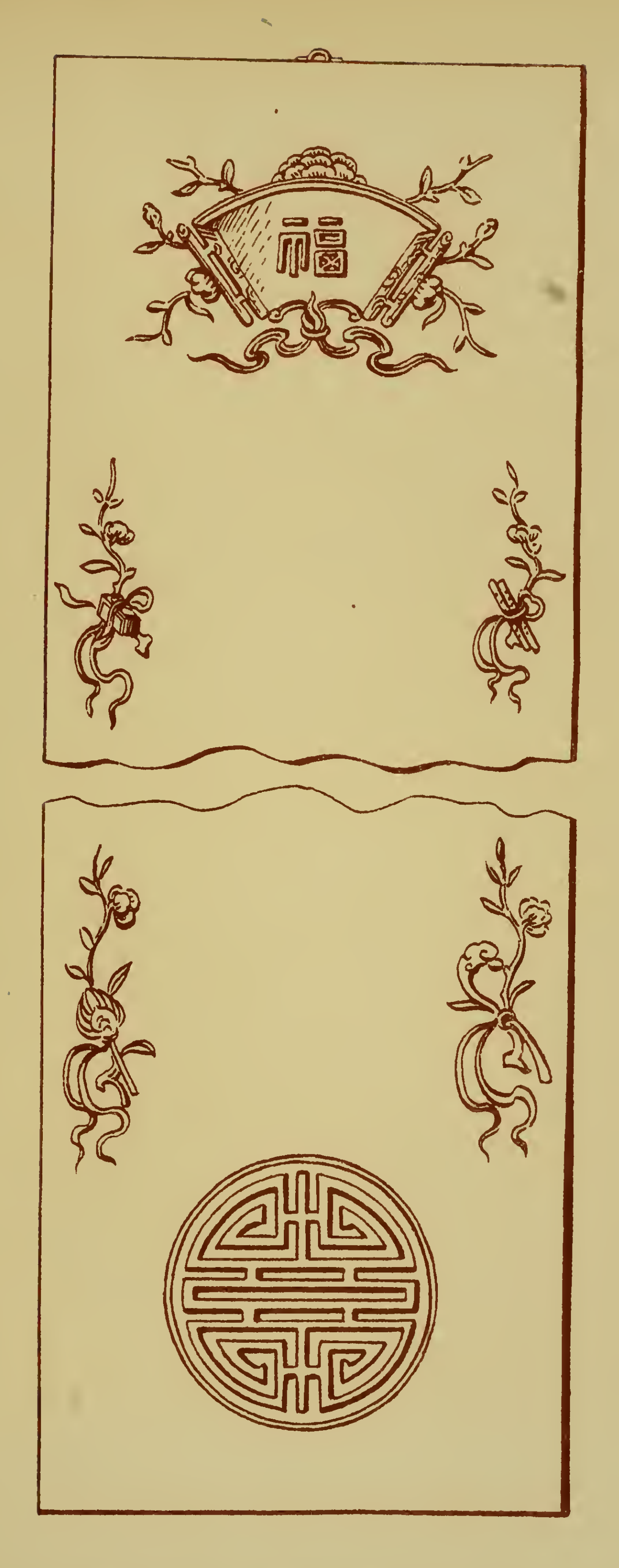


PLANCHE LVIII. — Décor de panneau à sentence.



Planche LIX. — Cartouche en forme de rouleau.



Planche LX. — Lanterne-applique.

Planche LXI. — Ecran du petit palais du Cơ-Mật.

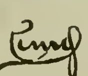




Planche LXII. — Ecran du grand palais du Cơ-Mật.

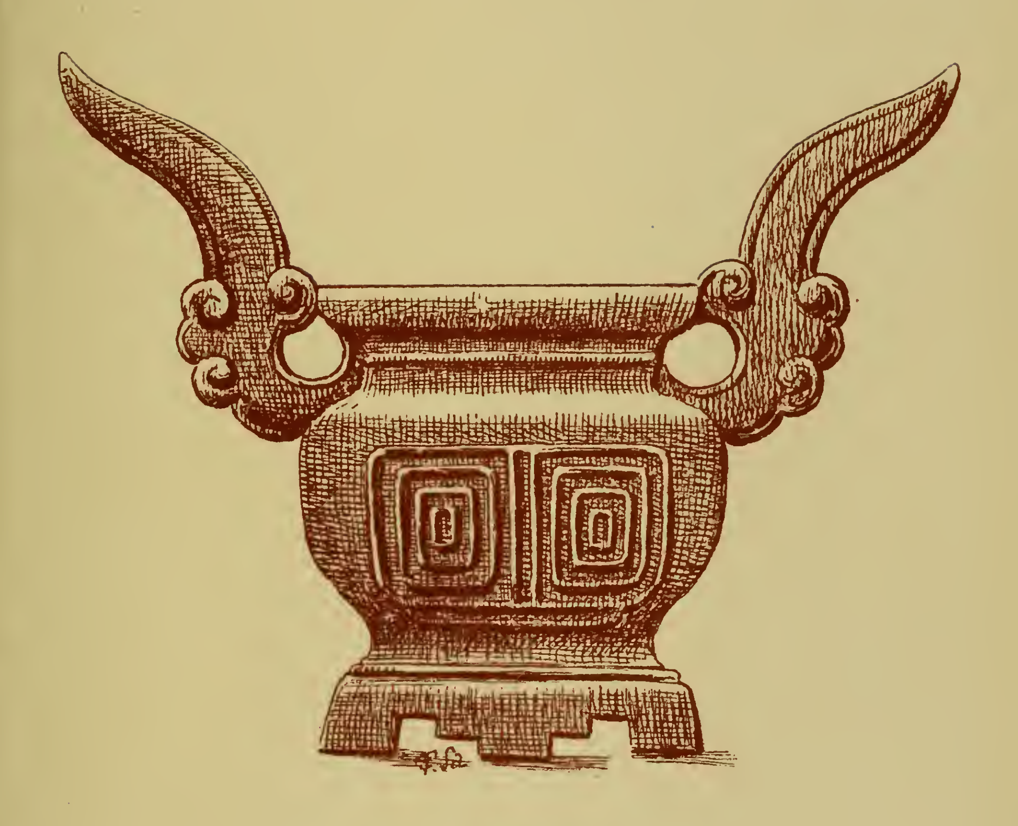


Planche LXIII. — Brûle-parfum.



Planche LXIV. — Tympan de stèle.

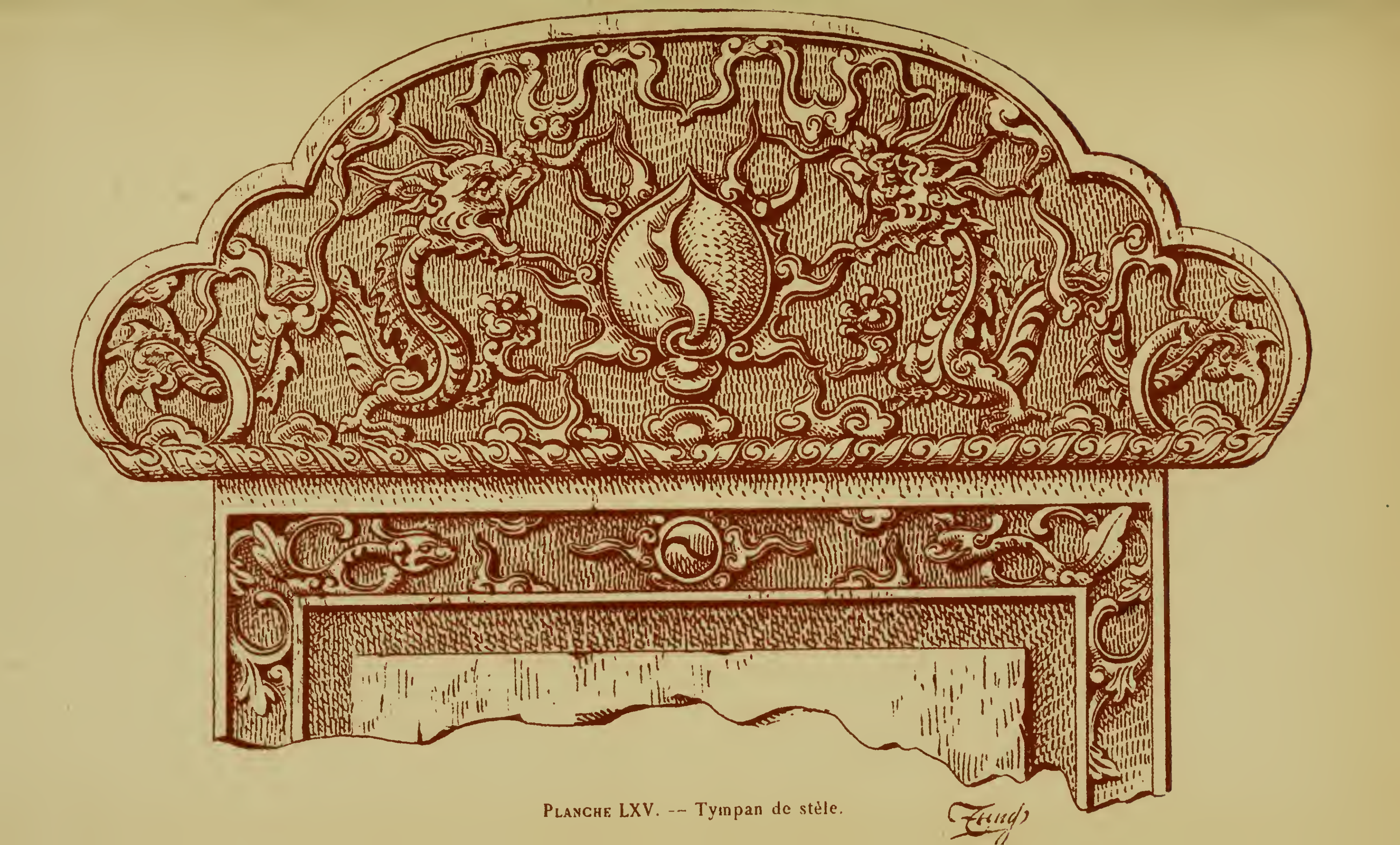


Planche LXV. -- Tympan de stèle.

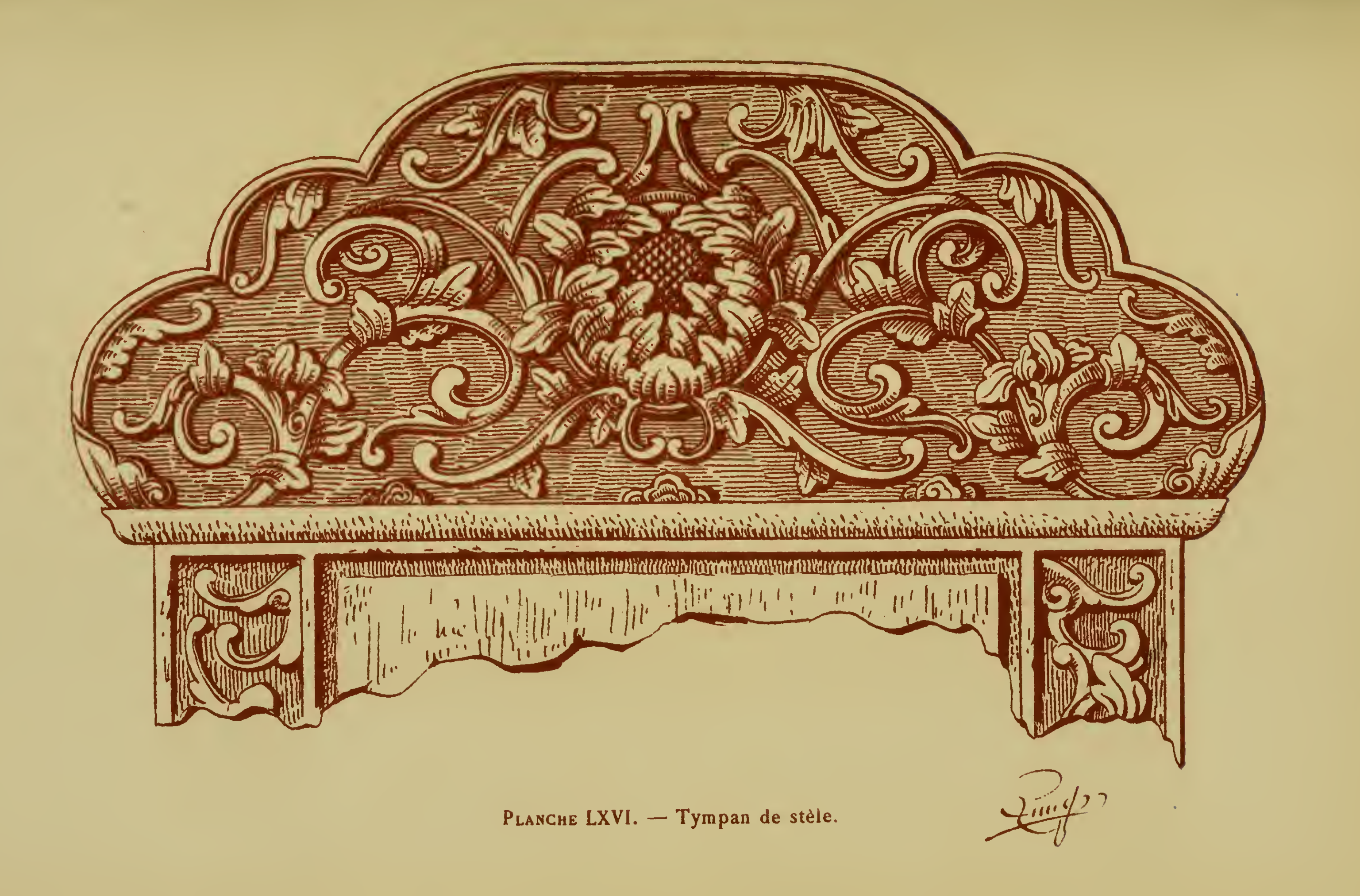


Planche LXVI. — Tympan de stèle.



Planche LXVII. — Tympan de stèle.

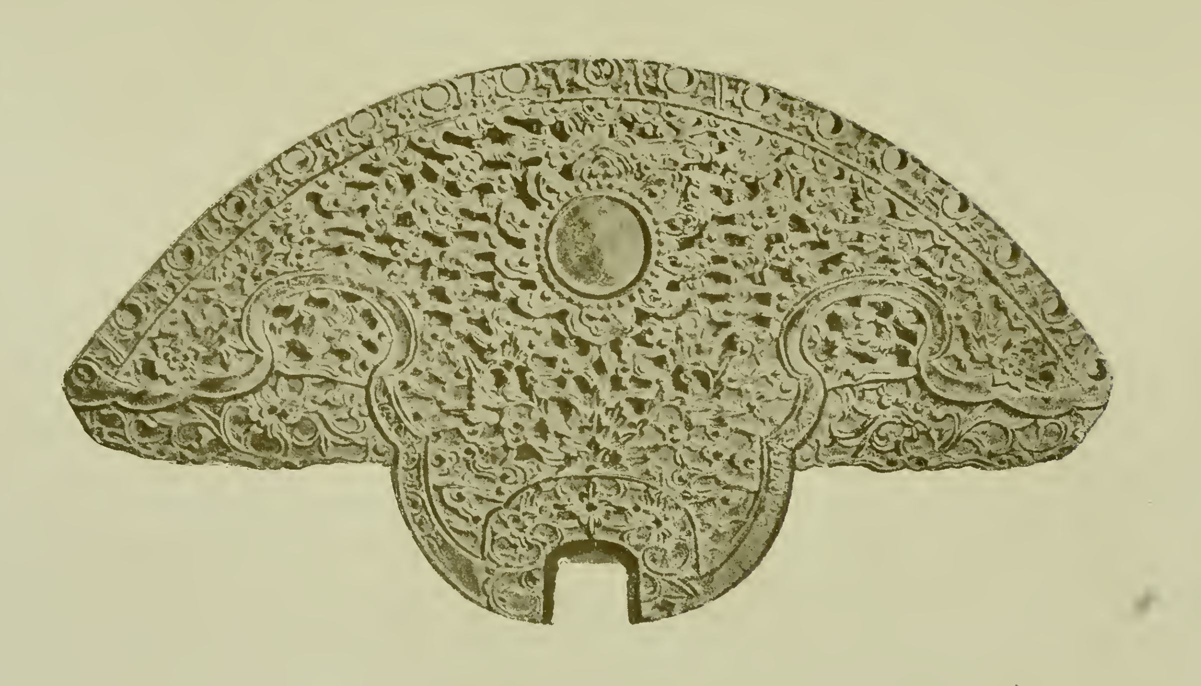


Planche LXVIII. — Support de toiture de palanquin.

(Cliché de M. G. Dayde).



Planche LXIX. — Décor d'arêtes faîtières.

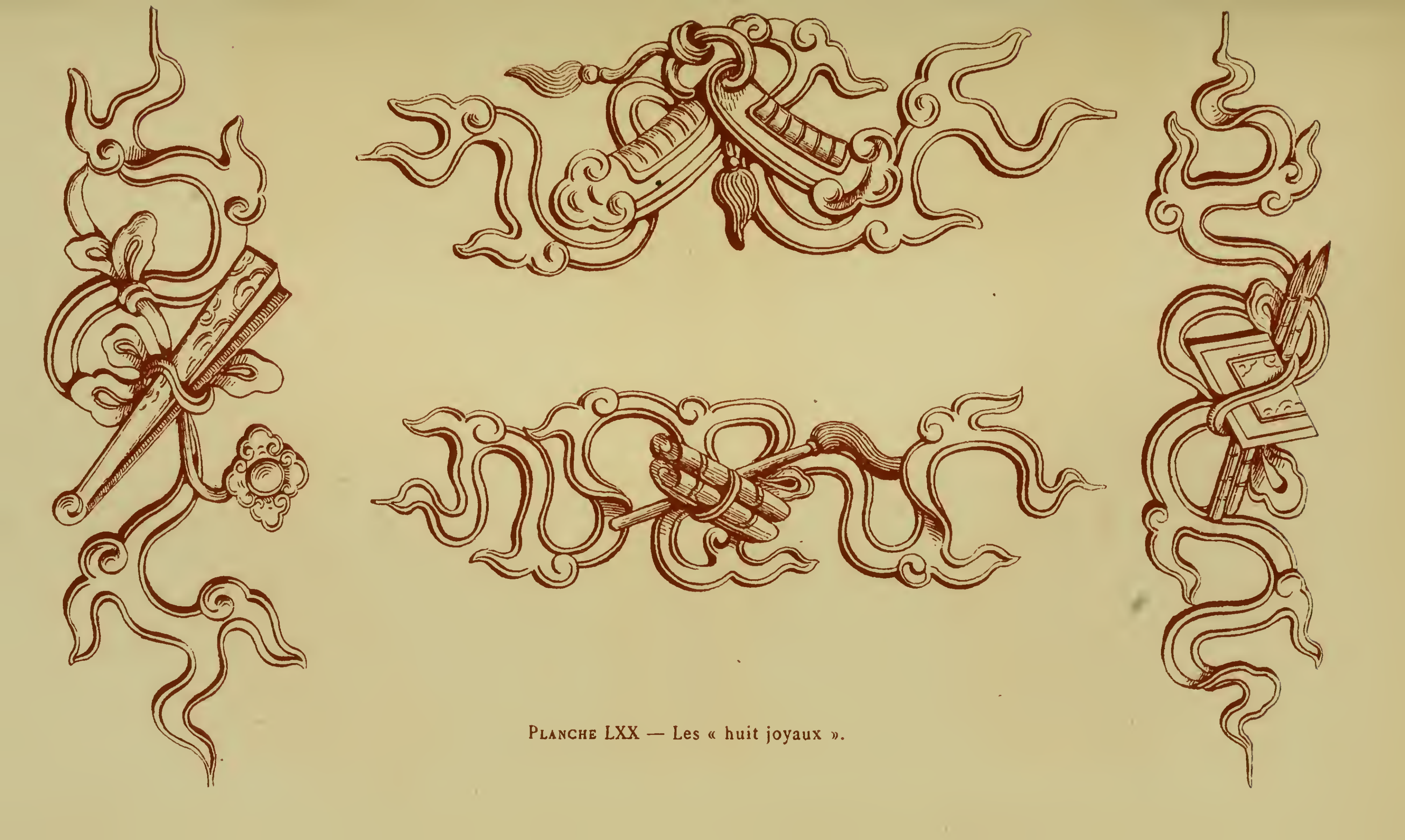


Planche LXX — Les « huit joyaux ».



IV. Fleurs et Feuilles, Rameaux et Fruits.



Fleurs et Feuilles, Rameaux et Fruits.

Le règne végétal est représenté, dans l'art ornemental annamite, par des feuillages, par des fleurs ou plantes, par des fruits.

Les feuillages sont désignés par le terme générique *lá*, « feuilles », lorsque le motif est simple (Planches LXXV, LXXIX), et *dây lá*, « liane feuillue », « rameau feuillu », lorsque le motif a une certaine dimension (Planche LXXXVII). Lorsqu'il court dans un encadrement étroit, le motif est appelé *liên đằng*, ou *lan đằng* (Planche LXXIV).

Quelquefois, les feuillages reproduisent l'aspect naturel de la plante (Planche XCIII), mais, le plus souvent, ils sont stylisés.

Lorsque les feuilles s'échappent d'un centre charnu, on a le spathe, *bẹ* (Planche LXXX, CX, etc.), qui est souvent employé comme ornement d'accent sur les toitures ou parfois pour décorer le sommet d'un pilier (Planche CXV). Au Tonkin on emploie, dans ce dernier cas, quatre phénix accaudés, motif inconnu dans les environs de Hué.

Il est difficile de donner le nom des feuilles employées par les artistes annamites : ils ne le savent pas eux-mêmes, et ils modifient la forme du feuillage suivant leur fantaisie. Cependant, on peut citer la feuille de châtaignier *lá lật*, qui donne naissance à la tête du dragon vue de face (Planches LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV).

Mais nombre d'artistes ne connaissent pas ce nom. Ou bien ils disent que c'est un feuillage, *lá;* ou bien ils appellent le motif *mặt nả*, « le visage de *nả* », ou de dragon (?) (Planche CXXXVI).

Un motif souvent employé comme bordure de toitures ou de meubles est la feuille de *ficus*, *lá đề*, caractérisée par trois lobes, celui du milieu se terminant en pointe, et rappelant de loin la feuille du figuier. D'autres artistes, à Hué, appellent cet ornement *vân kiên* 雲肩, « les épaules en forme de nuages ». En effet, les soldats annamites portent des habits qui sont ornés, sur les épaules et autour du cou, de pièces d'étoffes de couleurs ayant la même forme. D'autres, enfin, désignent ce motif par l'expression

tam sơn « les trois montagnes », à cause des trois lobes qu'il présente, (Planches LXXI, LXXII. Voir aussi les habits des génies représentés Planches CCVIII, CCXI) Cet exemple fait voir comment les artistes annamites, ignorant la terminologie de leur art, donnent aux motifs qu'ils emploient tantôt un nom, tantôt un autre, suivant la ressemblance qu'ils constatent entre ces motifs et tel ou tel objet qui leur est familier.

Il est tout aussi difficile de déterminer les fleurs stylisées, qu'il est délicat de mettre des noms sur les feuillages de convention.

La fleur à larges lobes qui occupe le centre de motifs de feuillages (Planches LXXV, LXXVI, LXXXVII, etc...), ou qui offre parfois les premiers linéaments de la tête de dragon vue de face (Planches LXXXII, LXXXIII), etc.), paraît être une fleur de pivoine, *mẫu-đơn*. Mais il y a une grande divergence sur ce point parmi les artistes, disons une grande ignorance. Quelques-uns l'appellent *bông tây*, « fleur occidentale ». D'autres réservent ce nom à la sorte de bouton floral stylisé qui termine certains motifs de fleurs et de feuillages (Planche LXXV). Ce nom a toujours été employé parmi les sculpteurs, m'assuraient deux artistes. Il faudrait voir là peut-être une influence exercée par des motifs d'ornement venus de France au XVIII[e] siècle ou au commencement du XIX[e].

La fleur de pêcher stylisée, *bông đào*, n'aurait que quatre pétales (Planche XII), à bouts terminés par une légère pointe. La fleur de prunier, *bông mai*, aurait cinq lobes (Planches IX, X), à bouts arrondis. La fleur à forme de lentille de marais, *bông bèo*, aurait quatre pétales, à bords échancrés et recroquevillés, en forme de rosace. La fleur de citronnier, *bông chanh*, a huit pétales, quatre longs, assez effilés, et quatre autres intermédiaires, plus courts (Planche II). La fleur de *diospyros ebenaster*, *bông thị*, a quatre long lobes, produits par des cercles qui se coupent, auxquels s'ajoutent parfois des pétales intermédiaires plus courts (Planches XIV, XV, III). Nous avons vu l'origine probable de cette dénomination : une écorce de kaki jaune découpée en lanières retenues par l'œil du pédoncule.

La fleur de tournesol, *bông quì*, serait constituée par plusieurs couronnes de petits pétales arrondis.

Prenons des végétaux qui n'ont pas encore atteint ce degré de stylisation. Ils sont rangés presque tous dans des séries traditionnelles.

Nous avons « les quatre amis », ou « les quatre compagnons », *tứ hựu* 四友 : le prunier, *mai* 梅 (Planche XCVI) ; l'amaryllis, *lan* 蘭 (Planche XCV) ; le chrysanthème, *cúc*, 菊 (Planche XCV) ; le bambou, *trúc* 竹.

Une série fort voisine est celle des « quatre saisons » *tứ thì*, 四時 : le prunier, *mai*, représentant le printemps, *xuân* 春 ; le nénuphar, *liên* 蓮, ou *sen*, représentant l'été, *hạ* 夏 (Planche XCV) ; le chrysanthème, *cúc*, représentant l'automne, *thu* 秋 ; enfin le pin, *tùng* 松, représentant l'hiver, *đông* 冬 (Planche XCVII).

D'autres admettent « les quatre nobles » *tứ quí* 四貴, à savoir : le prunier, le nénuphar, le chrysanthème et le bambou, *mai*, *liên*, *cúc*, *trúc*.

Cette terminologie poétique fait partie des *cổ điển*, 古典, « les anciennes traditions » que les artistes se transmettent d'atelier en atelier.

On emploie ces motifs, feuilles et fleurs, rameau complet, sur les panneaux des meubles, sur les pièces de la charpente d'une maison, etc. La fleur de nénuphar entre surtout dans la décoration des objets se rapportant au bouddhisme. Sa fleur se stylise d'une façon particulière (Planches C, CI, CII), rappelant le trône où siège le Bouddha.

Les transformations de ces plantes sont réglées, généralement, par la tradition : la branche de prunier ou de pêcher se change en phénix ; le bambou et le pin en dragon (Planche XCVII) ; le nénuphar en tortue ; le chrysanthème en licorne ; l'amaryllis en dragon. Mais la fantaisie de l'artiste se donne libre carrière et toutes les plantes peuvent être associées à chacun des animaux aux pouvoirs mystérieux.

Une fleur qui ne rentre pas dans les catégories que nous venons de citer, c'est la pivoine. Les Annamites l'appellent de son nom chinois *mẫu đơn*. Comme la pivoine ne pousse pas en Annam, ils ont donné ce nom à une autre plante, qui vient à l'état sauvage dans les collines, et que l'on cultive dans des pots, l'ixore (?), dont l'ombelle florale ressemble vaguement à la fleur de la pivoine, et ils croient que la fleur qu'ils représentent en sculpture ou en peinture est celle qu'ils voient dans leur pays. C'est une erreur.

La pivoine se change ordinairement en licorne, parfois en phénix (Planche XCVIII), ou en un des autres animaux surnaturels.

Quand l'artiste reste dans la tradition, ces diverses fleurs sont faciles à identifier. Mais il arrive que, soit par ignorance, soit par fantaisie ou négligence, il mélange les motifs. Un rameau aura, à la base, les feuilles allongées du chrysanthème, puis prendra les feuilles plus courtes et plus arrondies de la pivoine, et portera à ses extrémités des fleurs de prunier. J'ai cru remarquer que ce sont les artistes qui travaillent à la grosse, pour les Européens, qui se permettent surtout ces fantaisies regrettables (Planche XCV).

Les fruits que nous servent les sculpteurs ou les peintres annamites sont : la poire, *lê* ; la pêche, *đào* ; la main de Bouddha, *phật thủ*; la grenade, *lựu;* la pomme-cannelle, *màng cầu*, ou *na* ; plus rarement le raisin, *nho*, et la courge, *qua*, ainsi que la gourde *trái bầu* (Planches CV, CVI, CVII, CVIII)

La poire se transforme en licorne, la pêche en tortue, la main de Bouddha en tête de dragon vue de face (Planche CIX), la pomme-cannelle en phénix.

Quatre de ces fruits, la poire, la grenade, la pêche et la pomme-cannelle sont rangés, par certains artistes, dans la catégorie des « quatre compagnons », *tứ hữu*.

La plupart de ces fleurs et de ces fruits ont une signification symbolique.

Le pêcher est un arbre aux vertus magiques. Son bois est propre à chasser les démons. En Chine, les sceaux dont se servent les prêtres taoïstes pour confectionner leurs talismans sont ordinairement en bois de pêcher. C'est en bois de pêcher que sont confectionnées les flèches qu'on décoche contre les esprits malfaisants qui viennent attenter à la vie des enfants. Les fiévreux, que l'on veut délivrer du démon qui, croit-on, cause leur mal, sont frappés avec des baguettes en bois de pêcher (1).

(1) *Recherches sur les superstitions en Chine : les pratiques supertitieuses,* par le P. Henri Doré, p. 477.

Le pêcher étant rare en Annam, ces croyances n'ont pas pénétré dans la pratique annamite, semble-t-il. Si l'on emploie le fruit dans l'art ornemental, c'est à cause de la croyance, également chinoise d'origine, que ce fruit est le symbole de l'immortalité. La mère du Roi de l'Ouest, *Tây-VươngMẫu*, vint offrir à l'empereur Võ-Đế, des Hán, sept pêches cueillies sur un pêcher fabuleux qui ne fleurit que tous les trois mille ans et attend un égal nombre d'années pour mûrir ses fruits ; il est par là un symbole de longévité (1). Cette déesse offre chaque année un festin aux immortels, et elle leur présente des pêches d'immortalité. C'est en mangeant de ces fruits que beaucoup d'immortels sont arrivés à cet état de bonheur. Le remède d'immortalité, dont parlent les légendes taoïstes, renferme des pêches. On emploie le noyau de pêche, sculpté en forme de cadenas, comme talisman pour attacher à la vie les enfants malingres. Le dieu de la Longévité, Thọ-tinh 壽星, est représenté parfois sortant d'une pêche (2). C'est à ces légendes, à ces croyances, qu'il faut rattacher l'emploi de la pêche dans l'art annamite. Ce fruit est un symbole de longue vie, un porte-bonheur

De plus, dans la littérature annamite, la pêche, à la peau duveteuse et rosée, symbolise la jeune fille, à moins que ce soit parfois la pomme-rose, appelée en annamite du même nom que la pêche.

La grenade est un symbole de fécondité. Ses innombrables graines roses sont le gage d'une nombreuse descendance. C'est un cadeau que l'on fait en Chine, aux nouveaux mariés, comme porte bonheur ; d'autant plus que les graines du fruit sont désignées par le mot *tử* 子, qui signifie ordinairement « enfant » (3).

Le nénuphar a le même symbolisme, à cause des graines nombreuses que renferme son fruit. En plus, la fleur est un emblème bouddhique (4).

La poire est aussi un gage que l'on aura bientôt des enfants, car, en chinois, le fruit, *lê tử*, 梨子, se prononce de la même façon que les deux mots *lập tử*, 立子, « constituer une descendance, avoir des enfants ». A cause de la prononciation différente, ce jeu de mot n'est pas perçu par les Annamites (5).

La citrouille, *qua*, est considérée en Chine, également, comme un symbole de fécondité, à cause de ses nombreuses graines. On rencontre ce fruit sur des panneaux sculptés, mais assez rarement (Planche CVI).

La gourde, ou calebasse, *trái bầu*, à deux renflements, avec un étranglement au milieu du fruit, se voit parfois sur les panneaux, et fait partie des « huit joyaux », nous l'avons déjà vu Nous avons aussi signalé son emploi comme motif décoratif au milieu des arêtes faîtières, mais son usage est réservé aux bâtiments royaux et aux temples bouddhiques. Le fruit paraît être un symbole bouddhique, signifiant l'abondance, la richesse (Planches VII, XLIX).

(1) *Allusions littéraires*, par le P. Corentin Petillon, p. 178.
(2) Le P. Henri Doré, *id.* p. 478.
(3) Le P. Henri Doré, *id.* p. 479.
(4) Le P. Henri Doré, *id.* p. 480
(5) Le P. Henri Doré, *id.* p. 33.

La pivoine est considérée en Chine comme la reine des fleurs. La couleur rouge représente la réjouissance, le bonheur, la richesse, car c'est cette couleur que l'on emploie en Chine et en Annam dans les événements heureux, dans les jours fastes. Cette fleur symbolise aussi une femme chérie. L'Immortel *Lữ-Đồng-Tân* 呂洞賓, patron des lettrés, est souvent représenté en contemplation devant une pivoine d'où émerge une jeune femme (1).

Le prunier est, en Chine, un préservatif contre les esprits méchants (2) ; en Annam, dans les compositions poétiques, il symbolise la jeune fille :

Lách mình, vô bẻ bông mai ;
Bẻ rồi, cửa đóng thoen gài, uy nguy.

« En me baissant, je pénètre (dans le jardin) pour cueillir la fleur du prunier; après avoir détaché le rameau, je referme la porte, je tire le verrou ; tout reste correct et digne »

Le bambou est aussi considéré comme un symbole d'immortalité, ainsi que le pin, au feuillage toujours vert. Dans certaines estampes populaires, en Chine, l'image du pin représente le génie de la longévité (3). Dans la poésie annamite, le pin, comme la grenade, sont l'image de la jeune fille :

Một bên bồn lựu, một bên bồn tùng ;
Anh cũng muốn thờ chung cả hai bồn

« D'un côté, un massif de grenadiers, de l'autre, un massif de pins ; le frère aîné (le jeune homme) veut rendre ses devoirs aux deux massifs. »

Le tableau représentant le pin avec l'axis, *tùng lộc*, que l'on voit si souvent comme motif décoratif, a une signification symbolique : le pin symbolise la longévité, une verte vieillesse ; parfois, on renforce l'idée en mettant, à côté du pin, une grue, *hạc*, ou une aigrette, autre symbole de longue vie. L'axis rappelle le caractère *lộc* 祿, qui signifie : « traitement reçu du gouvernement pour les fonctions que l'on exerce, aisance, richesse, bonheur ». Nous avons donc ici un souhait de longue vie et de richesse, un porte-bonheur. Le motif *tùng hạc*, « pin et grue », doit être interprété de la même façon.

Nous verrons plus loin quels sont les animaux qui, d'après les « antiques traditions », sont associés à ces diverses plantes.

La plupart des ornements d'accent, c'est-à-dire des motifs qui servent à accentuer la courbure d'une ligne, surtout dans l'architecture, sont empruntés au règne végétal. C'est pourquoi j'en parlerai ici.

Nous avons, en allant du plus simple au plus compliqué :

Le bec d'ancre, *mỏ neo* (Planche CX, (1) ;

Le *mỏ cu*, qui peut se traduire « bec de tourterelle » (Planche CX, 2) ;

(1) Le P. Henri Doré, *id.* p. 487.
(2) Le P. Henri Doré, *id.* p. 483.
(3) Le P. Henri Doré, *id.* p. 483. 481.

Le spathe, *bẹ*, ou la feuille en spathe, *lá bẹ* (Planche CX, 3) ;

Les volutes du spathe, ou si l'on veut, le spathe en volutes, *guột bẹ* (Planche CX, 4) ;

Les volutes du nuage, ou les nuages en volutes, *guột vân*, *guột mây*, autrement dit *mụt vân*, *mụt mây*, « l'efflorescence du nuage » (Planche CX. 5, 6);

Le feuillage, *lá* ;

La grecque. *hồi văn* ;

Les quatre animaux au pouvoir surnaturel : la tortue, la licorne, surtout le phénix et le dragon ;

Le poisson.

Parmi ces ornements, quelques-uns peuvent être considérés comme dérivant des autres. Ainsi, le *mỏ cu* n'est que le bec d'ancre agrémenté d'une volute à sa base. Le nuage en volutes peut être considéré comme un *mỏ cu* dont la pointe terminale s'est arrondie et qui s'est augmenté de quelques volutes. Le spathe en volutes n'est que le spathe simple, dont le bout des feuilles s'est arrondi et s'enroule sur lui-même. Le feuillage n'est qu'un spathe dont les feuilles, en se développant, se sont allongées démesurément et se sont repliées. Ou, pour mieux dire, le nuage en volutes, le spathe, le spathe en volutes et le feuillage ne sont que le développement progressif de deux éléments primitifs simples, le bec d'ancre, auquel est venu s'ajouter la petite volute du *mỏ cu*.

La grecque et les animaux sont, bien entendu, des éléments d'un ordre différent.

Mais ils rentrent tout de même dans la série par le procédé des transformations. La transformation du feuillage est classique, *lá hóa*. Cet ornement, le feuillage, est parfois employé pur ; mais, le plus souvent, la base du rameau est constituée par une tête de serpent-dragon, *giao* (Planche CXVI). Ou bien, sur la volute principale du rameau, se greffe le cou d'un dragon qui redresse sa tête avec fierté, ou le cou d'un phénix. Il en est de même de la grecque. Le nuage en volutes semble parfois porter un œil qui donne à l'ensemble l'aspect d'une tête de dragon aquatique. Et il n'est pas jusqu'à l'humble *mỏ cu* qui ne rappelle parfois un poisson simplifié agitant sa queue au sommet d'une toiture.

Il y a une assez grande latitude au sujet de l'emploi de ces ornements d'accent. Mais il existe cependant quelques règles généralement suivies.

Trois points, dans les maisons ordinaires, sont décorés : les extrémités de l'arête faîtière ; les extrémités des arêtes du triangle de pignons perpendiculaires à l'arête faîtière ; les extrémités des arêtes des appentis, ou arêtes latérales, qui s'écartent de l'arête faîtière.

Parfois, les extrémités seules des arêtes d'appentis sont décorées d'un bec d'ancre. Ou bien, à ce bec d'ancre, correspond, à l'arête faîtière, un *mỏ cu*. Lorsque l'arête faîtière porte un spathe ou surtout un feuillage, les arêtes d'appentis sont ornées d'un *mỏ cu*. Ces exemples suffiront à donner une idée de l'ornementation simple. Lorsque les animaux au pouvoir mystérieux apparaissent — et c'est le cas pour les palais ou les pagodes, — le dragon occupe toujours

l'arête faîtière, à moins que la pagode ne soit consacrée à un génie femelle, car, dans ce cas, le phénix le remplace Lorsque les quatre animaux sont représentés, la licorne vient toujours après le phénix et le dragon, c'est-à dire plus bas, et la tortue plus bas encore. Et ces animaux sont accompagnés soit du spathe, soit de la grecque, soit au moins du *mỏ cu* et du bec d'ancre, parfois de tous les ornements à la fois, mais toujours avec une progression descendante. C'est la grande décoration. Dans la décoration moyenne, nous avons, à l'arête faîtière, le dragon ou le phénix ; aux arêtes de pignon, le feuillage se transformant en dragon, aquatique ou non; aux arêtes latérales, la grecque, simple ou en transformation ; ces deux derniers motifs sont accompagnés du spathe ou du *mỏ cu*, ou du bec d'ancre, comme motif terminal. Mais, comme je l'ai dit, ces règles sont appliquées avec une grande latitude.

(Voir Planches CXXXIX, CXL, CLVIII, etc.).

L. CADIÈRE







Planche LXXI. — Bordure de toiture.

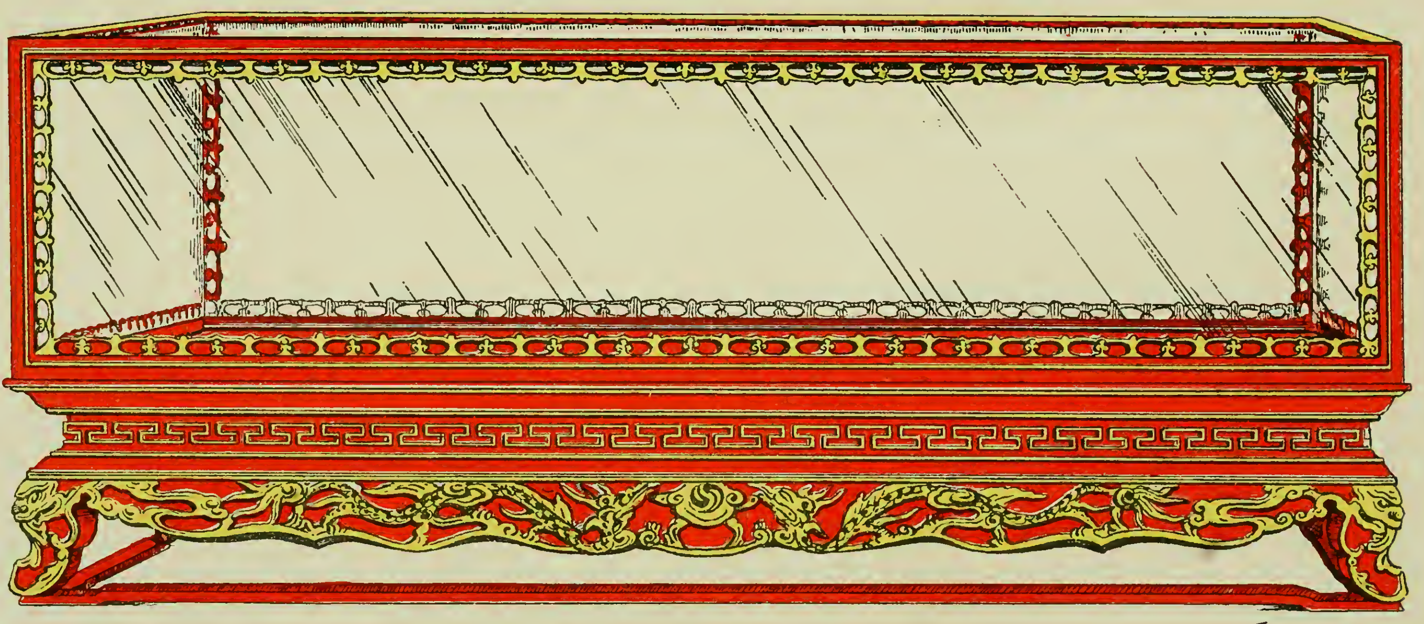


Planche LXXII. — Vitrine pour bijoux.





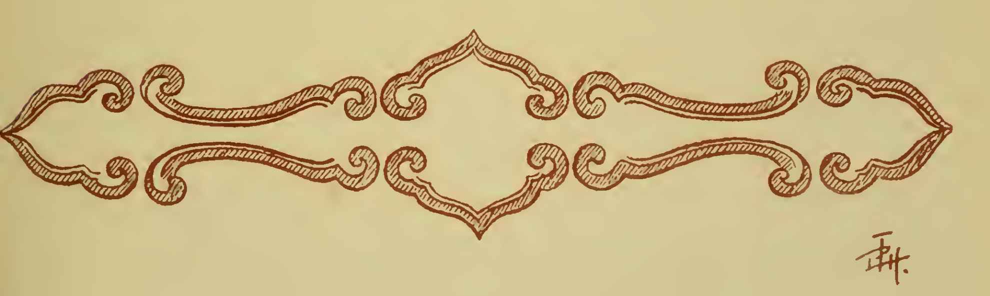


Planche LXXIII. — Panneaux sculptés.

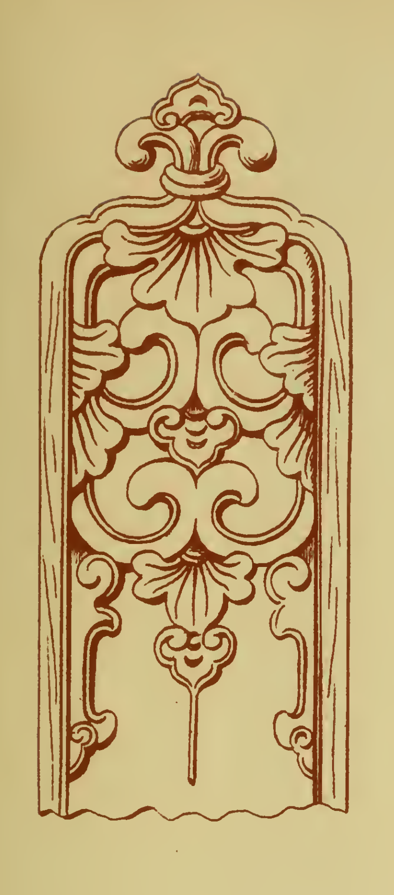


Planche LXXIV. — Encadrement de feuillage.





Planche LXXV. — Fleurs et feuillage.



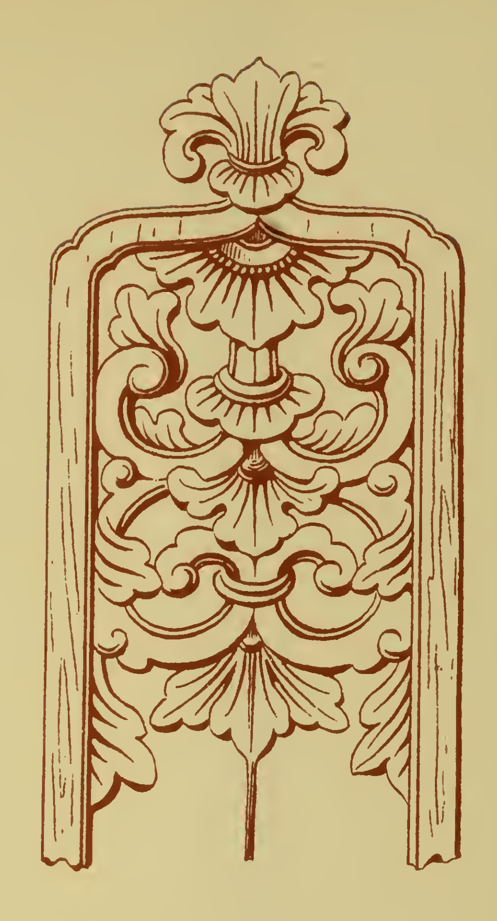




Planche LXXVI. — Fleurs et feuillage.



Planche LXXVII. — Poutres sculptées.

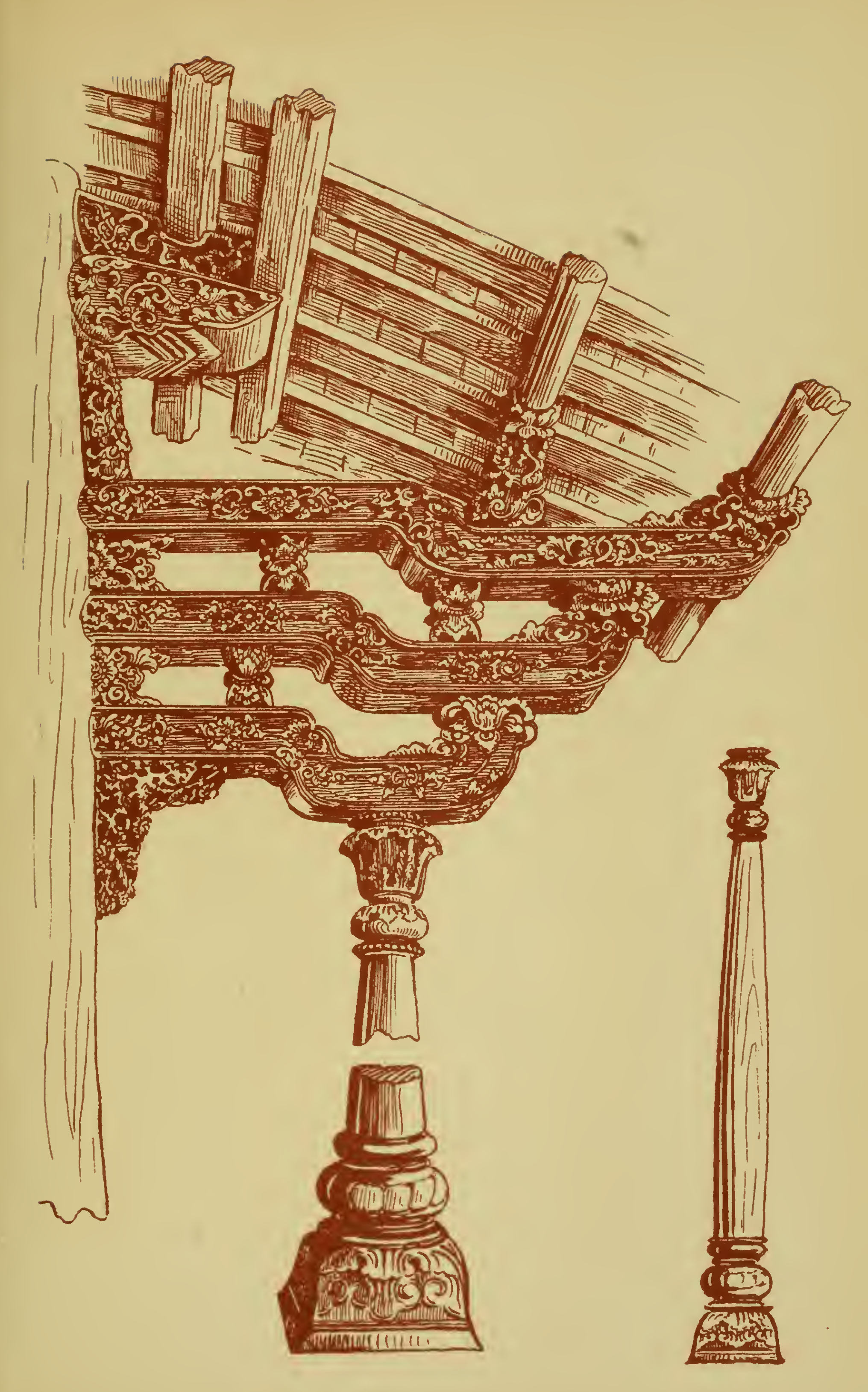


Planche LXXVIII. — Charpente sculptée.

Planche LXXIX. — Fleurs et feuillage.



PLANCHE LXXX. — Tympan de porte sculpté.

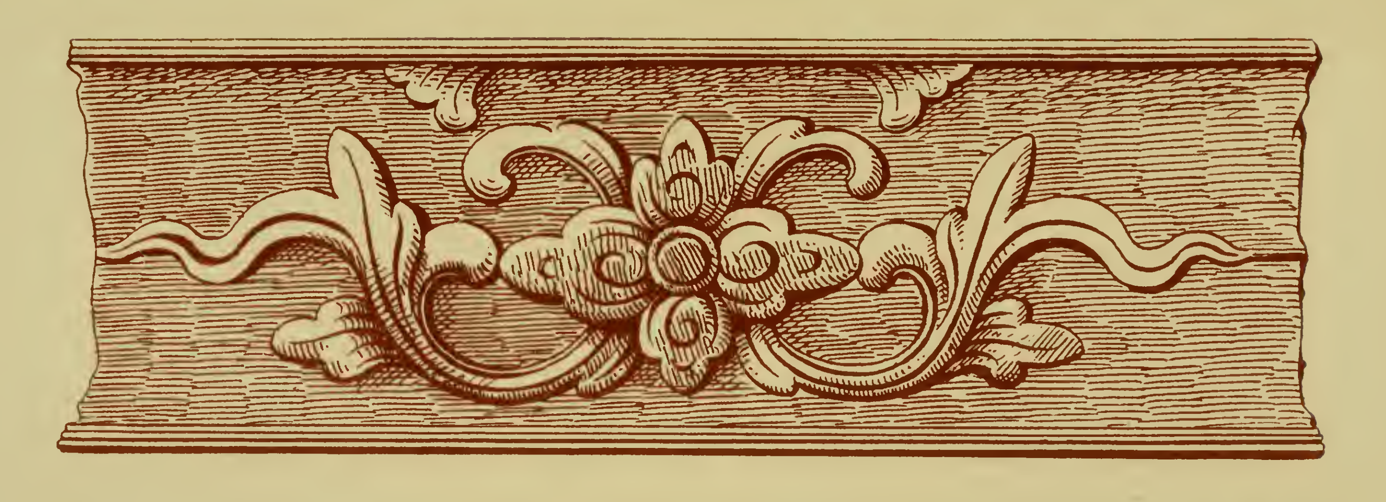


Planche LXXXI. — Fleur stylisée.



Planche LXXXII. — Fleur stylisée.

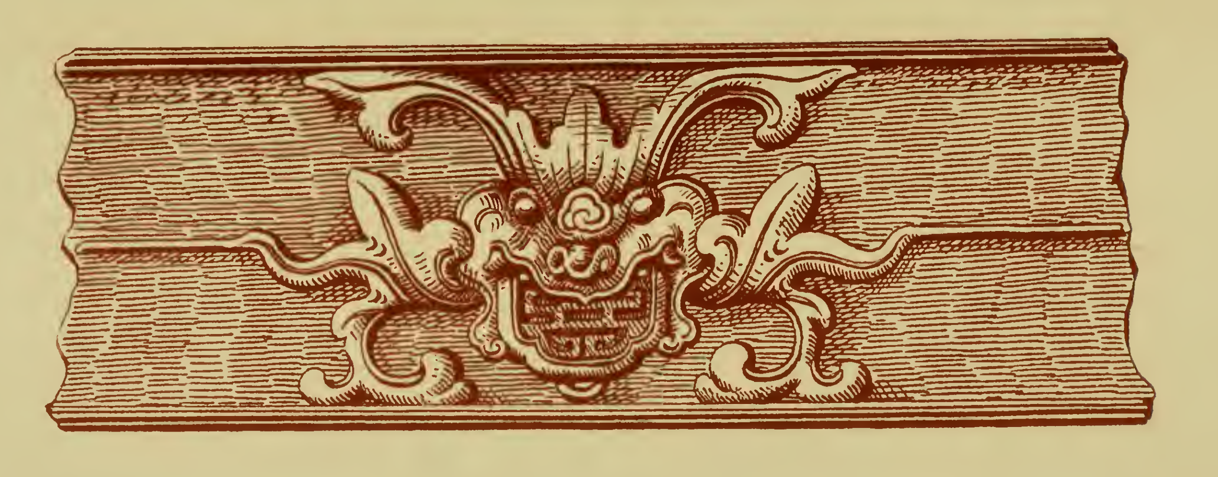


Planche LXXXIII. — Fleur et feuilles se changeant en tête de dragon.

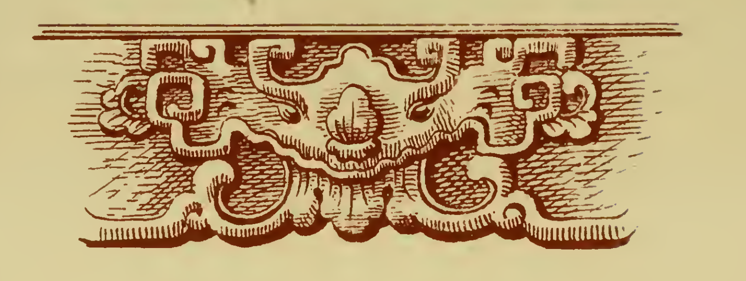




Planche LXXXIV. — Feuilles et grecques se changeant en tête de dragon.



Planche LXXXV. — Table sculptée.



Planche LXXXVI. — Feuillage.

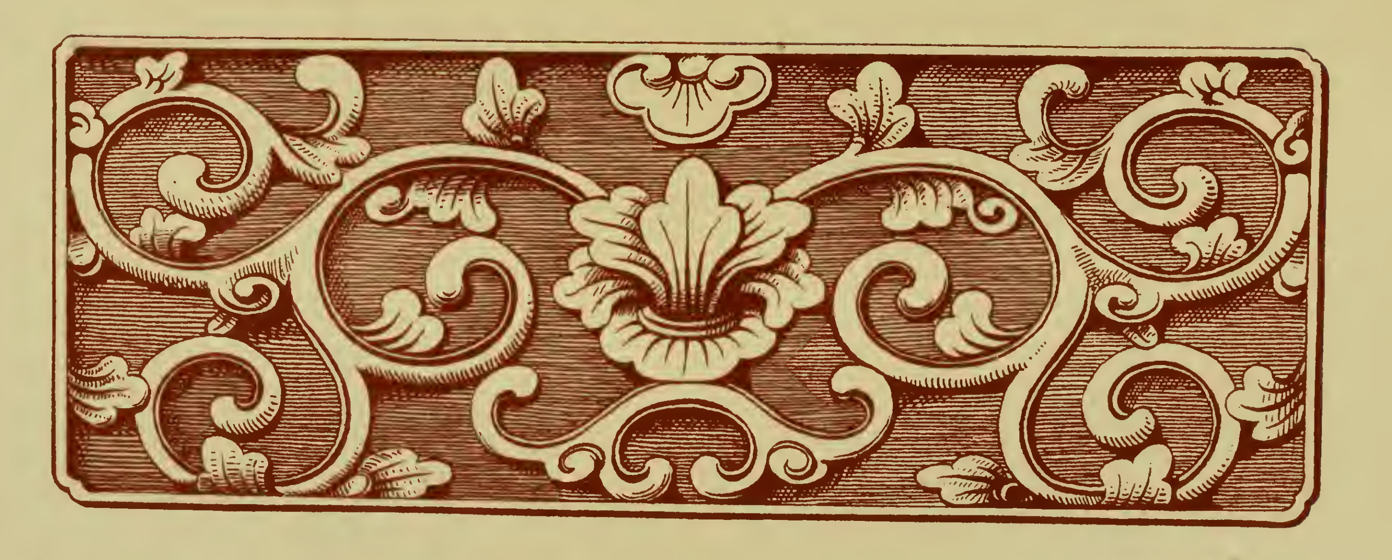


PLANCHE LXXXVII. — Fleur et feuillage stylisés.

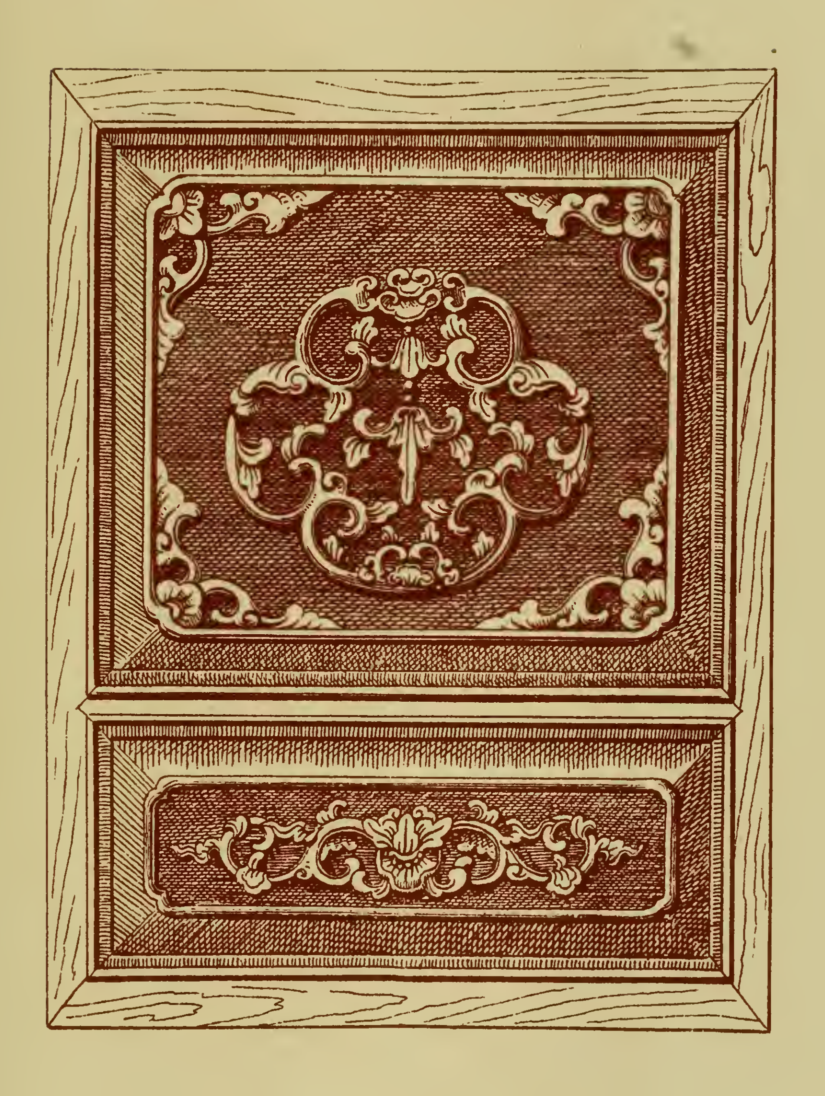


Planche LXXXVIII. — Fleurs et feuilles.

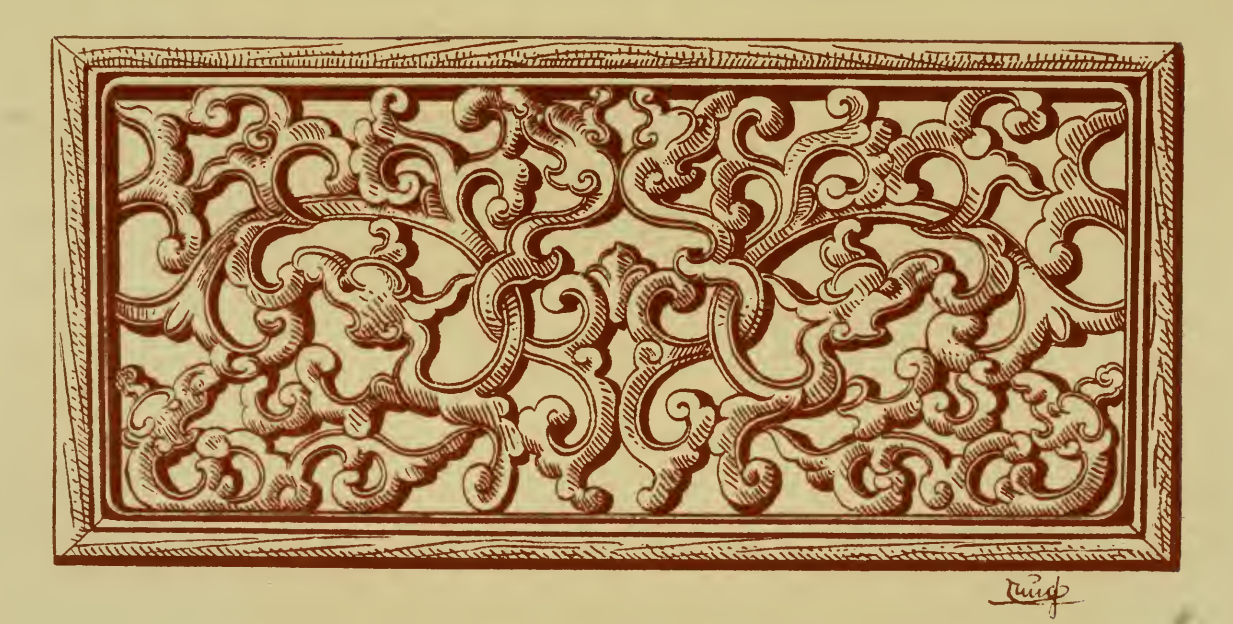


Planche LXXXIX. — Rameau feuillu se changeant en dragon.



Planche XC. — Plateau à bétel.



PLANCHE XCI. — Bureau d'écrivain.

(Cliché de M. G. DAYDÉ).



PLANCHE XCII. — Table à bords retroussés.

(Cliché de M. G. DAYDÉ).



Planche XCIII. — Fleurs et feuillage.



Planche XCIV. — Fleurs et grecques.



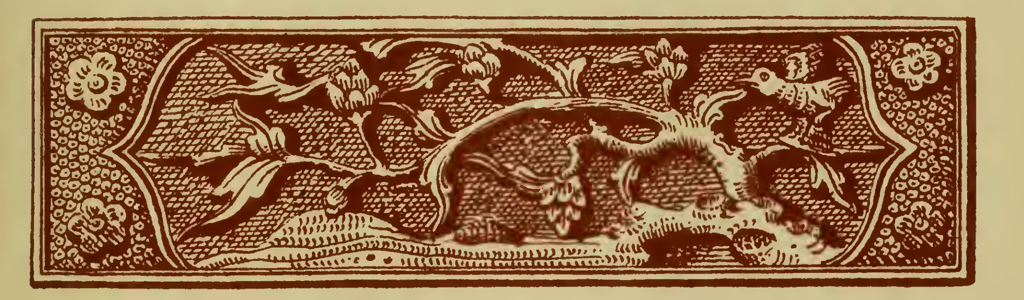






Planche XCV. — Plantes et fleurs.

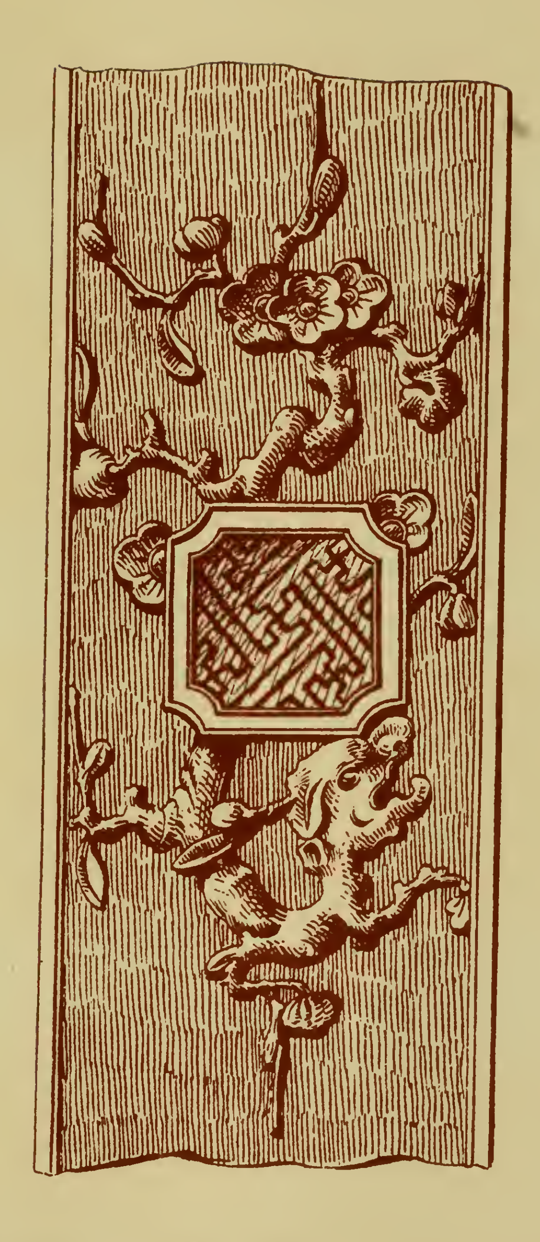


Planche XCVI. — Rameau de prunier se changeant en licorne.

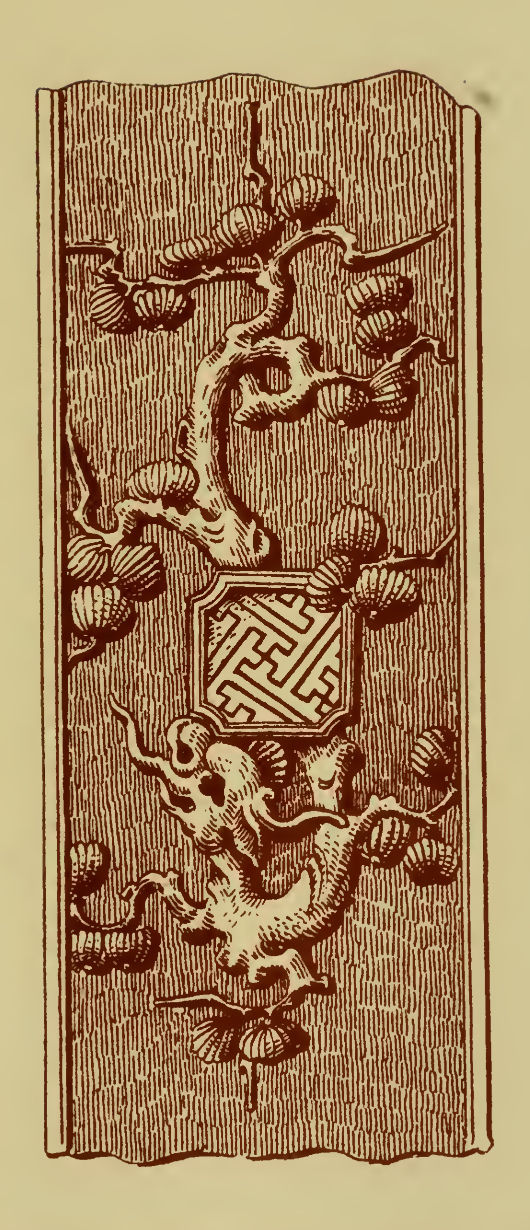


Planche XCVII. — Branche de pin se changeant en dragon.

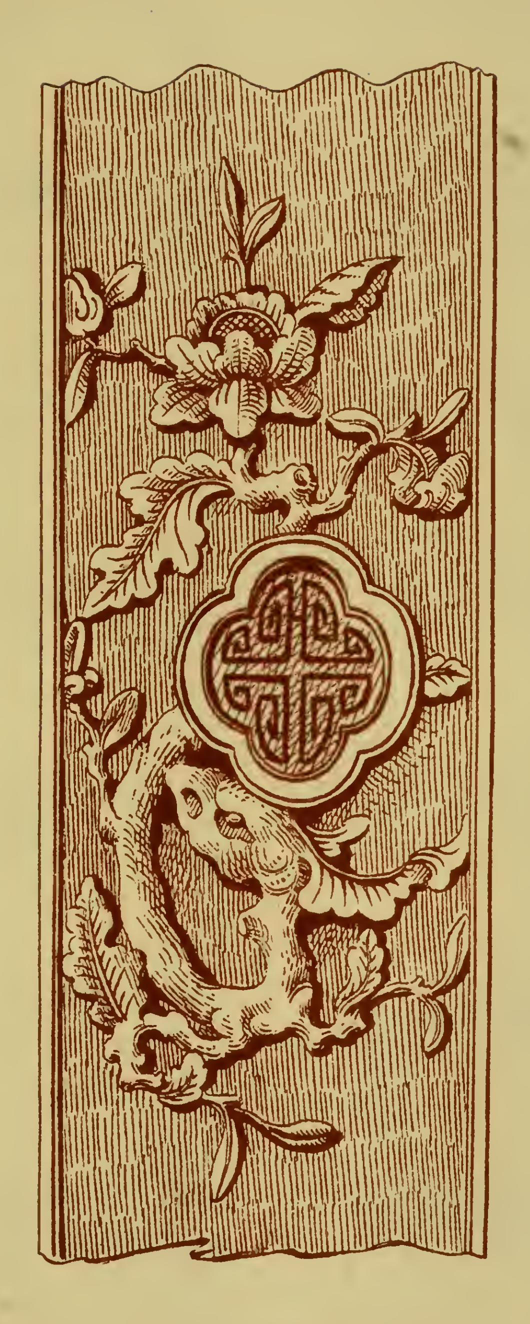


Planche XCVIII. — Rameau de pivoine se changeant en licorne.

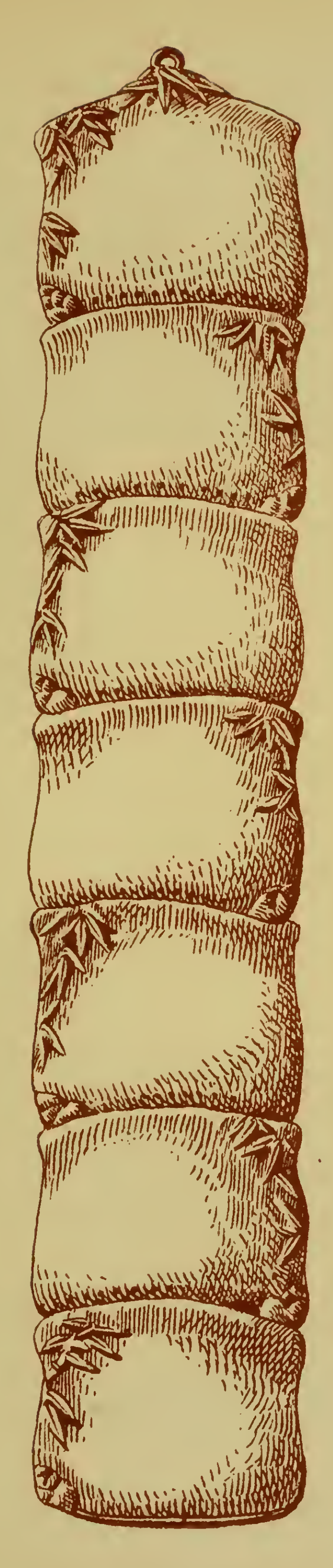




Planche XCIX. — Panneaux à sentences en forme de bambous.



Planche C. — Fleur de nénuphar stylisée.



PLANCHE CI. — Fleur de nénuphar stylisée.

Planche CII. — Fleur de nénuphar.





Planche CIII. — Fleur de nénuphar se changeant en tête de dragon.



Planche CIV. — Fleur de nénuphar se changeant en tête de dragon.

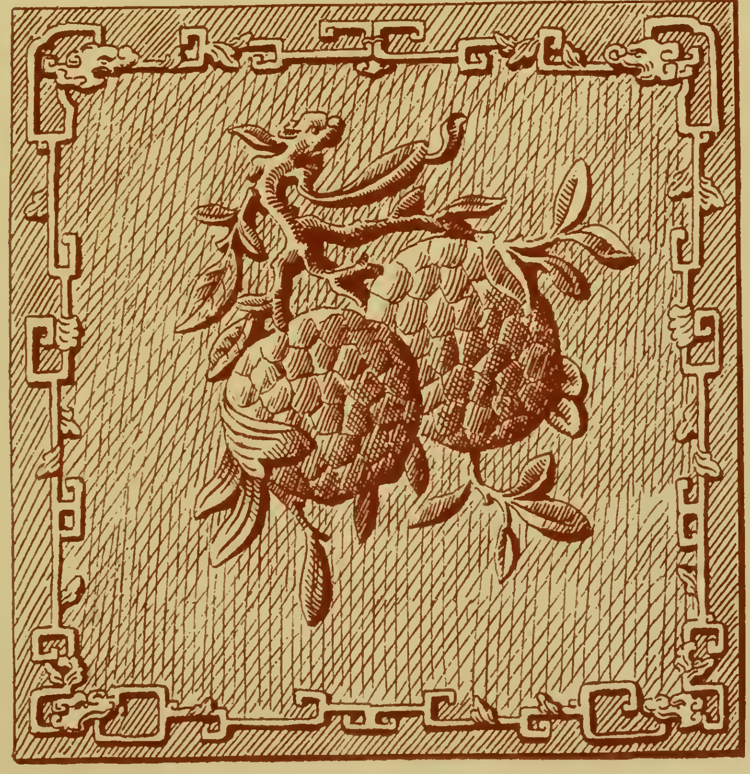


Planche CV. — Poire et pomme cannelle.

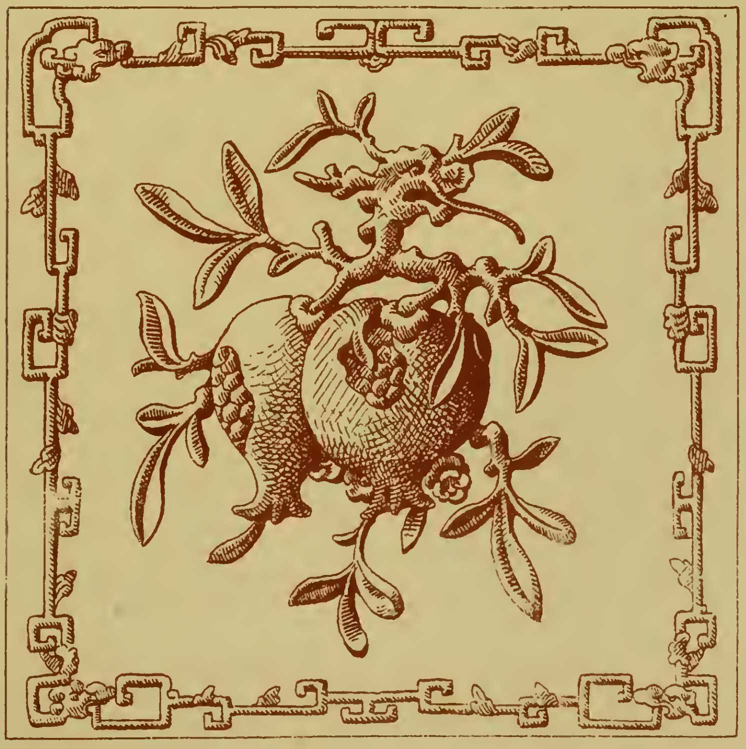


Planche CVI. — Courge et grenade.





Planche CVII. — Grenade et pêche.

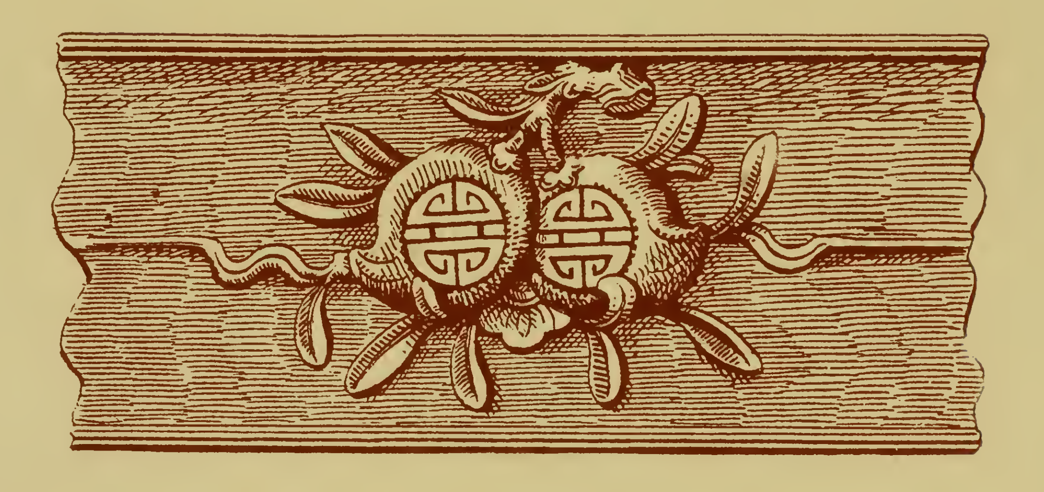


Planche CVIII. — Pèches.



PLANCHE CIX. — Main de Bouddha se changeant en tête de dragon.

1 2

3 4



5 6

Planche CX. — Ornements d'accent.



Planche CXI. — Lanternes en maçonnerie.



Planche CXII. — Lanterne.

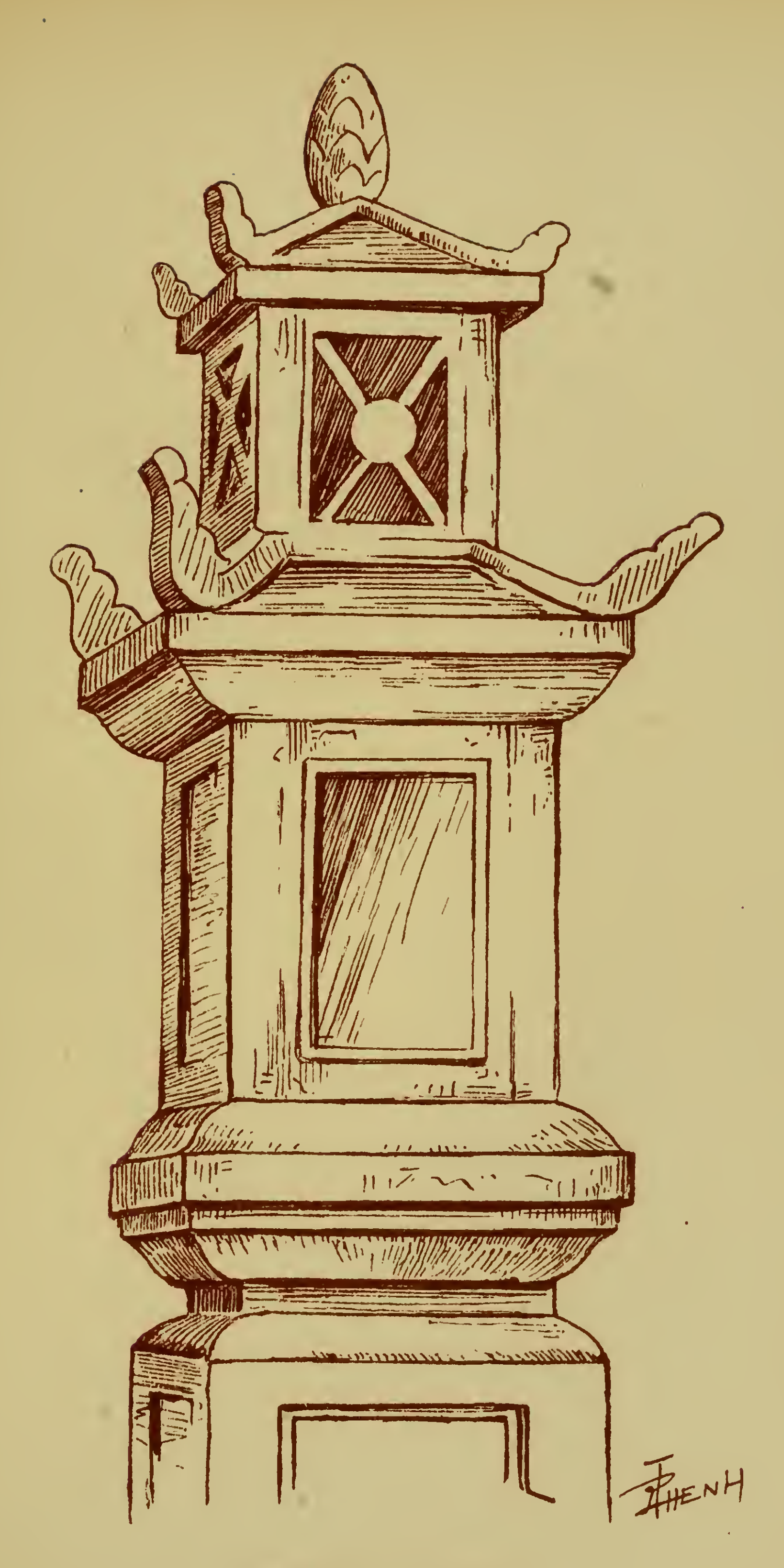


PLANCHE CXIII. — Lanterne.

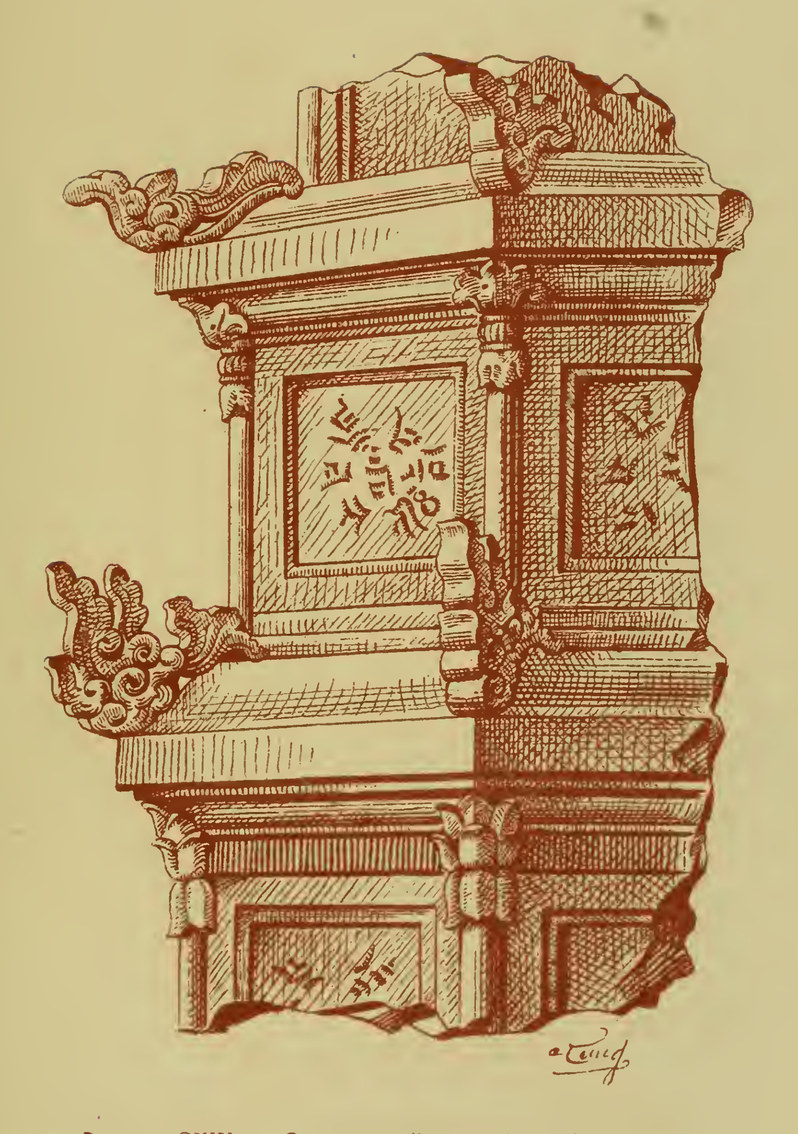


Planche CXIV. — Ornements d'accent de tombe de bonze.



PLANCHE CXV. — Ornement d'accent de tombe bouddhique.



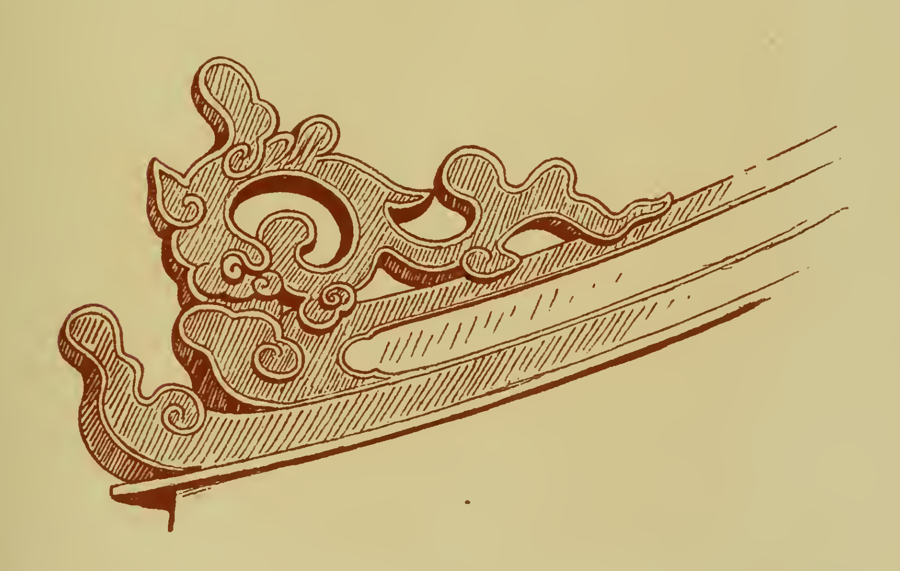


Planche CXVI. — Ornements d'arêtes.

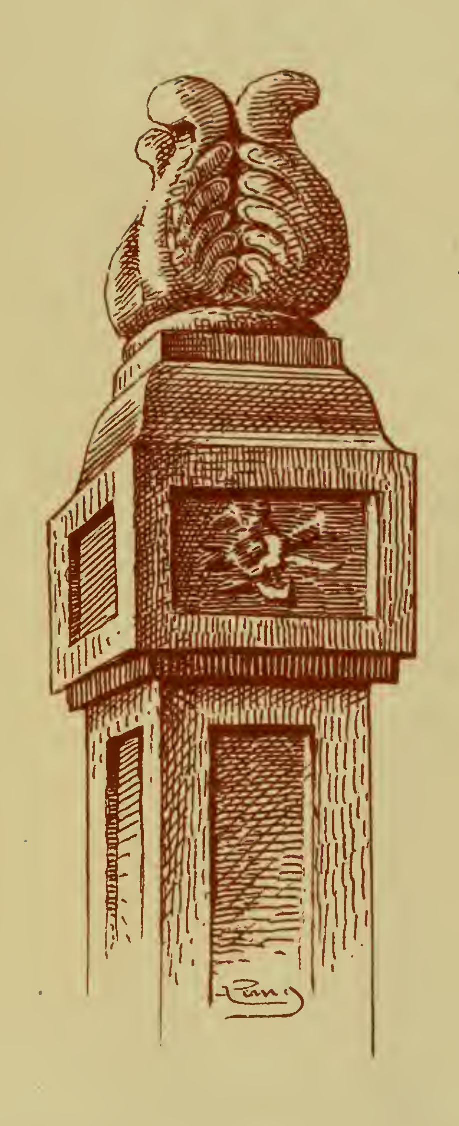
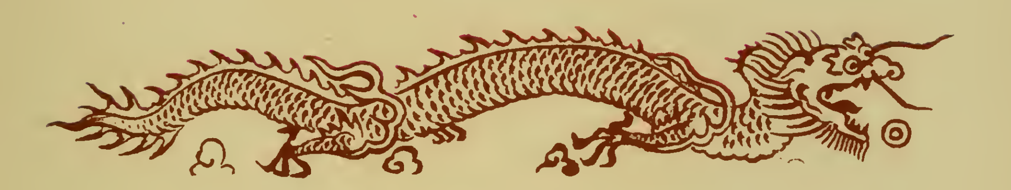


Planche CXVII. — Couronnement de pilier.



Planche CXVIII. — Couronnement de pilier.

V. Les Animaux.



1° LE DRAGON



Le Dragon.

Parmi les animaux qui entrent dans la décoration annamite, « les quatre animaux au pouvoir surnaturel », *tứ linh* 四靈, occupent la première place. C'est : le dragon, la licorne, le phénix et la tortue. Leur emploi revêt un caractère religieux, car leur représentation est le gage d'une influence mystérieuse : ils communiquent, par leur image, les qualités qu'ils possèdent ou qu'ils symbolisent.

Il en est de même, à un degré moindre, des autres animaux qui composent la faune artistique annamite : la grue, le lion, la chauve-souris, le poisson. Tous indiquent un souhait de caractère plus ou moins religieux. Et même, le tigre revêt ce caractère d'une façon plus marquée, car son image est parfois l'objet d'un culte proprement dit, par l'offrande de bâtonnets d'encens, et on l'emploie comme talisman magique, pour neutraliser ou écarter les influences néfastes de génies malfaisants.

D'ailleurs, on l'a vu déjà, certains fruits, des caractères même, portent en eux, esquissé plus ou moins nettement, ce souhait de nature vaguement religieuse, et comme une efficacité surnaturelle.

Le dragon, en sino-annamite *long* 龍, en annamite *con rồng*, est l'animal le plus utilisé dans l'art annamite. Dans le Palais, il est comme dans sa propre demeure, puisqu'il symbolise l'empereur ; mais on le voit dans les pagodes et dans les maisons particulières, sur les arêtes des toitures, aux pignons, sur les poutres de la charpente, sur les meubles et les étoffes, sur les pièces de la vaisselle, jusque dans les petites plantes d'ornement que l'on taille et fait pousser en forme de dragon.

Le dragon n'est pas, à proprement parler, adoré par les Annamites ; mais ils voient partout son influence surnaturelle, en tant que roi des eaux et maître de la configuration terrestre, de qui dépend le bonheur des vivants et la paix des morts. C'est certainement, quoique d'une façon parfois inconsciente, dans le but de se concilier les faveurs de ce puissant protecteur, qu'ils jettent partout à profusion son image ou ses traits à peine esquissés.

Voici d'après la tradition chinoise, ses traits distinctifs : « Il a des bois de cerf, une tête de chameau, des yeux de démon, un cou de serpent, un ventre de crocodile, des écailles de poisson, des serres d'aigle et des oreilles de bœuf ; mais ce sont les cornes qui sont chez lui le siège de l'ouïe » (1). L'image que nous en tracent les artistes annamites s'écarte, en plusieurs points, de cette description. Mais nous y voyons quand même les cornes, des yeux ardents, des écailles recouvrant tout le corps, une sorte de crinière avec des barbillons, des griffes acérées, une queue en spirale (Planches CXIX, CXXI, etc.).

Le dragon est le symbole de l'empereur, ai-je dit. Dans ce cas, comme chacun sait, les pattes ont cinq griffes. Quand donc, sur un meuble, sur un coffret, sur une porcelaine, on voit le dragon à cinq griffes, c'est que l'objet était destiné au service plus ou moins immédiat de l'empereur (Planches CXXIII, CXXVII). Partout ailleurs, le dragon n'a que quatre griffes.

Cet animal est encore le symbole du mari, du fiancé, plus généralement, de l'homme. La femme est symbolisée par le phénix. Les poésies populaires font souvent allusion à ces figures ; et lorsque l'on voit, sur un panneau sculpté, sur une broderie, le dragon associé au phénix, c'est à un mariage que l'on a voulu faire allusion. Souvent, le sens figuré de la représentation est nettement souligné par le caractère *hi*, « la joie », répété 囍 ce qui indique la joie partagée, le bonheur conjugal.

Le dragon est représenté de diverses façons.

Tantôt, il est vu de profil, dans toute sa longueur, par exemple sur les arêtes de toiture, aux rampes d'escalier, dans les broderies, sur les panneaux sculptés ou peints, en un mot partout (Planches CXXIII, CXXV, etc.). Tantôt, on le représente en entier, mais vu de face ; c'est « le dragon dans le nid », *con rồng ổ* (Planche CXXXV). Il décore, dans cette position, des façades de portails. Tantôt, il est également vu de face, mais on n'aperçoit que sa tête et ses deux pattes de devant arquées ; on a alors le *mặt rồng*, « la face du dragon », ou *mặt nả*, « la face de *nả* » (Planches CXXXVI, CXXXVII). On le voit, de cette façon, principalement dans les pignons triangulaires des pagodes annamites ou des palais, concurremment avec la chauve-souris, dans les frontons de stèle, au centre de la face avant du cadre qui sert de pied à certaines armoires annamites, etc... Lorsqu'il est ainsi vu de face, le dragon porte, au milieu du front, un caractère que certains lisent *vương* 王, « prince, seigneur », et d'autres *nhâm* 壬, « grand », et qui n'est peut-être que des rides stylisées. Il tient aussi dans sa bouche le caractère *thọ*, de la longévité, stylisé, souvent réduit à la moitié d'un rectangle aux angles inférieurs rabattus, renfermant quelques lignes symétriques (Planche CXXXVIII). Cette figure est appelée par les Annamites : *con rồng ăn chữ thọ*, « le dragon mangeant le caractère de la longévité ». Naturellement, c'est un signe de bon augure, et, en même temps, un souhait de longue vie.

(1) P. Corentin Pétillon : *Allusions littéraires*, p. 464.

Sur les arêtes faîtières, le dragon est représenté deux fois, symétriquement, aux deux extrémités de l'arête. Au milieu du faîte, on met l'image du globe enflammé, vers lequel les deux dragons tournent la tête. L'ensemble, le globe et les deux dragons, est désigné par l'expression : *lưỡng long triều nguyệt*, « les deux dragons rendent hommage à la lune » (Planches CXXXIX, CXL). Ce symbole est représenté également sur des panneaux sculptés ou peints, sur des bases de meuble, sur des lits de camp, etc... (Planches CXXI, CXXII). Certains voudraient voir là-dedans, au moins pour ce qui concerne les arêtes faîtières, une représentation magique et un vœu pour obtenir la pluie, le globe enflammé représentant la foudre et le tonnerre qui accompagnent l'orage, et les deux dragons, les rois des eaux, représentant la pluie.

Une représentation très voisine, est celle que les Annamites désignent par l'expression : *lưỡng long tranh châu*, « les deux dragons se disputant la perle ». Il doit même, bien souvent, y avoir confusion entre les deux sujets, soit dans la conception des artistes, soit dans l'interprétation des gens du peuple. Dans ce dernier cas, les dragons feraient mine plutôt de se battre. pour se disputer la perle, laquelle serait un globe dépourvu de flammes (Comparer les Planches CXXXI, CXXXIII).

Dans tous ces cas, au moins lorsque les circonstances le permettent, le dragon est environné de nuages, *mây*, *vân*, qui s'étirent en banderolles ou se replient en volutes élégantes (Planche CXXI, CXXV, etc.). Parfois, au lieu des nuages, ou conjointement avec les nuages, on a des flammes effilochées (Planche CXIX). Souvent aussi, la bête domine les flots écumants de la mer Planche CXLIII). Mais vagues, flammèches et nuages sont toujours stylisés.

Le décor des nuages donne même naissance à une représentation spéciale, *long ẩn vân*, « le dragon qui se cache dans les nuages » : l'animal déplie ses anneaux dans des volutes nuageuses qui le cachent ou le font voir tout à tour. Beaucoup de bols en porcelaine datés de Thiệu-Trị portent ce motif.

Le dragon est associé au poisson, et l'on a la scène : *ngư long hi thủy*, « le poisson et le dragon s'amusent avec de l'eau » (Planche CXXIX) : en bas, sortant à moitié des vagues, un poisson reçoit sur le museau un jet d'eau ou de vapeur que le dragon, caché dans des nuages, lui envoie de sa bouche. D'après les Annamites du peuple, ce poisson est le *cá gáy*, « la carpe ».

Il n'y a pas qu'une seule espèce de dragon. Outre le dragon véritable, que nous venons de signaler, il y a le *con giao* et le *con cù*.

Le *giao* 蛟, d'après le Dictionnaire du P. Couvreur, est un « dragon sans cornes » ayant la forme du serpent, avec un cou mince, quatre pattes et des barbillons blancs sous la gorge ». D'après Eitel, c'est un « dragon replié, à quatre pattes » ; d'après Giles : « dragon couvert d'écailles » ; enfin, d'après Génibrel : « crocodile, caïman ».

Même imprécision, plus accentuée même, pour le *con cù* 虯. D'après Couvreur, c'est un « dragon qui a des cornes ; d'autres disent, dragon sans cornes ». Eitel : « jeune dragon cornu ». Giles : « jeune dragon ». Génibrel : « dragon, monstre fabuleux ; d'aucuns disent qu'il a des cornes ». Paulus Cũa :

« espèce de dragon, qui n'a pas de cornes; on croit, dans le peuple, qu'il fait son séjour ordinaire sous le sol, et que là où il se montre, ce sont les fleuves ».

Les artistes annamites ont au moins fixé un des caractères de ces deux animaux ; ni le *giao* ni le *cù* n'ont de cornes. Ils n'ont pas, en outre, la crinière, ni même les barbillons que signale le P. Couvreur. Je crois même qu'ils n'ont pas d'écailles. Ont-ils des pattes ? Il est permis d'en douter, car le *giao* et le *cù* ne sont presque jamais, que je sache, représentés en entier, mais toujours en transformation, de telle sorte que l'on ne voit que la tête de l'animal et son cou. En tout cas, ce sont des dragons de rang inférieur. Un grand mandarin me disait, à propos d'un meuble qui était dans sa famille depuis très longtemps, qu'il portait des représentations de *giao*, non pas de dragons ordinaires, parce qu'autrefois on n'osait pas, dans le peuple, représenter le dragon.

Il faut avouer cependant que, pour les motifs artistiques, il règne une certaine confusion entre le dragon proprement dit et le *giao* : beaucoup d'ornements sont rattachés tantôt au premier tantôt au second de ces deux animaux. A la vue d'un motif de sculpture, un Annamite, voire même un sculpteur, vous dira que c'est la grecque se changeant en dragon, et un autre vous assurera que c'est la grecque se changeant en *giao* ; au fond il est très embarrassé si on lui demande quels sont les caractères qui distinguent les deux sujets. Quand le dragon véritable est traité en entier, chacun sait que ce n'est pas le *giao* ; mais quand on entre dans les transformations, la plus grande confusion règne entre le dragon et le *giao*. C'est pourquoi je n'ai employé qu'une seule expression: le dragon, qu'il s'agisse du *long* ou du *giao*. Parfois, cependant, je traduis le mot *giao* par serpent-dragon.

Pour le *cù*, il semble qu'il y ait une spécialisation, sinon pour la forme et les attributs, au moins pour l'emploi, la place où on le met : les accoudoirs des trônes en marçonnerie que l'on dresse, en plein air, en l'honneur de certains génies féminins, sont décorés de têtes de dragons qui sont des *cù*. La pièce de charpente qui continue, au rang extérieur des colonnes, les arbalétriers des rangs intérieurs, est appelée *xà cù*, « l'arbalétrier *cù* » ; peut-être son nom lui vient-il de l'animal *cù*, la queue de cette pièce étant parfois terminée en tête de dragon.

Les transformations du dragon sont très variées.

Pour le dragon en entier, que ce soit le dragon véritable, que ce soit le serpent-dragon, nous avons communément la grecque, *hồi văn hóa* (Planches XXIII, XXV, etc.) ; le feuillage ou le rameau feuillu, *lá hóa*, *dây lá hóa* (Planches CXLI et suivantes) ; le nuage, le bambou (Planches CLII, CLIII), et même les autres arbres ou plantes : le pin, la pivoine, le chrysanthème, l'amaryllis, etc. (Planche CLV).

Pour le dragon vu de face, lorsqu'il est en transformation, le motif décoratif porte le nom de *mặt nả*. On m'a toujours expliqué cette expression comme signifiant « visage du dragon », *mặt nả là mặt rồng*. Je ne saurais dire ce que signifie le mot *nả*. Le motif qui donne naissance à la face de dragon est appelé de divers noms, suivant les artistes. C'est tantôt la feuille de châtaignier, *lá lạt*, tantôt la fleur de pivoine, *mẫu đơn*, tantôt la fleur

d'Occident, *bông tây*, tantôt un feuillage, *lá*, agrémenté de rameaux feuillus, *dây lá* (Planche CXXXVII).

On a aussi la main de Bouddha, *phật thủ*, et la fleur de nénuphar, *bông sen*, qui se transforment en tête de dragon vue de face (Planches CIX, CIII, CIV).

Le serpent-dragon, associé à une gerbe ou guirlande de fleurs qui lui sort de la bouche, donne le motif *giao hoa*, « serpent-dragon et fleurs ».

L. Cadière





Planche CXIX. — Le dragon.

Planche CXX. — Eventail.



Planche CXXI. — Les deux dragons rendant hommage à la lune.



Planche CXXII. — Les deux dragons rendant hommage à la lune.




Planche CXXIII. — Colonnes en bronze.

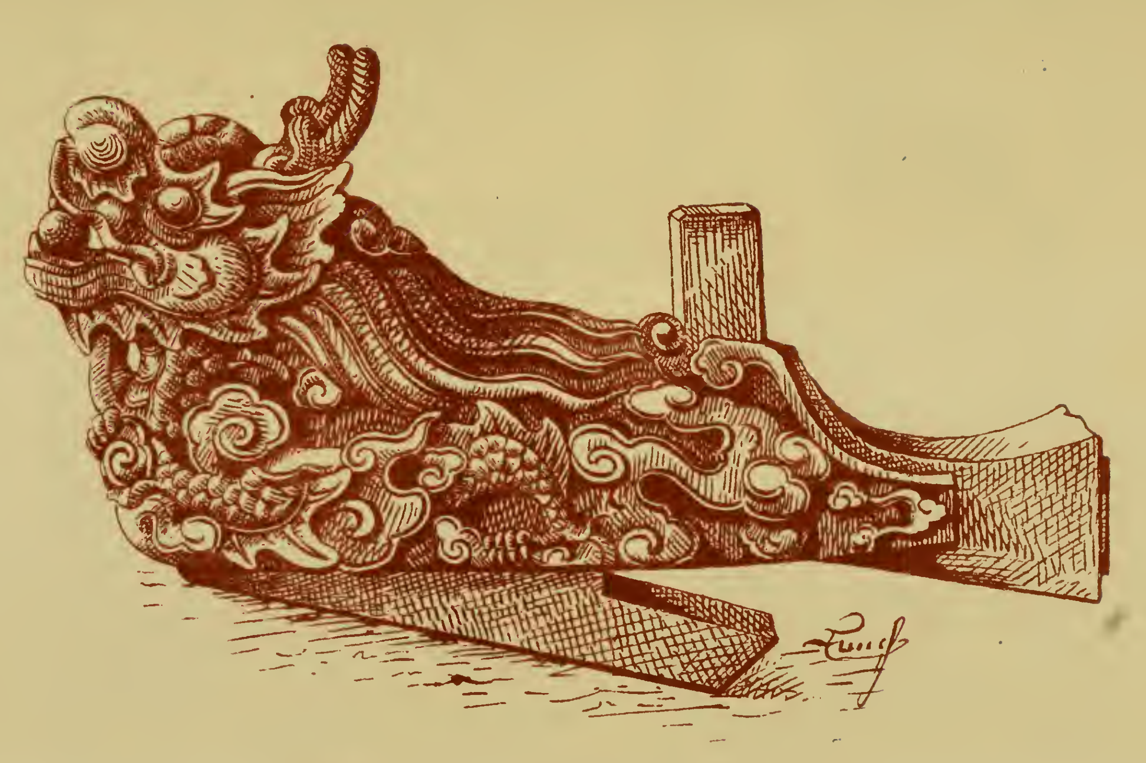


Planche CXXIV. — Proue d'ancienne barque royale.



Planche CXXV. — Dessus de boîte sculpté.



Planche CXXVI. — Dessus de boîte sculpté.



PLANCHE CXXVII. — Rampes d'escalier.

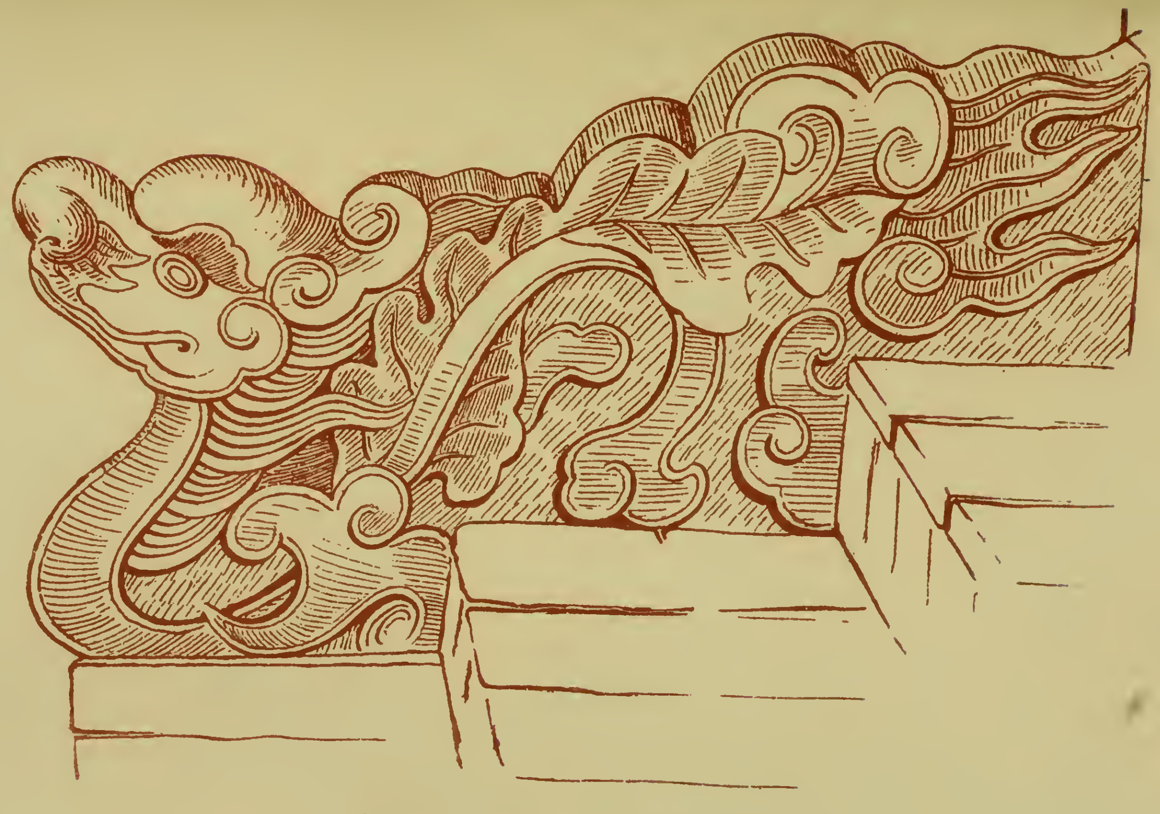


Planche CXXVIII. — Rampe d'escalier.



Planche CXXIX. — Le dragon et le poisson.



Planche CXXX. — Poignée de sabre.

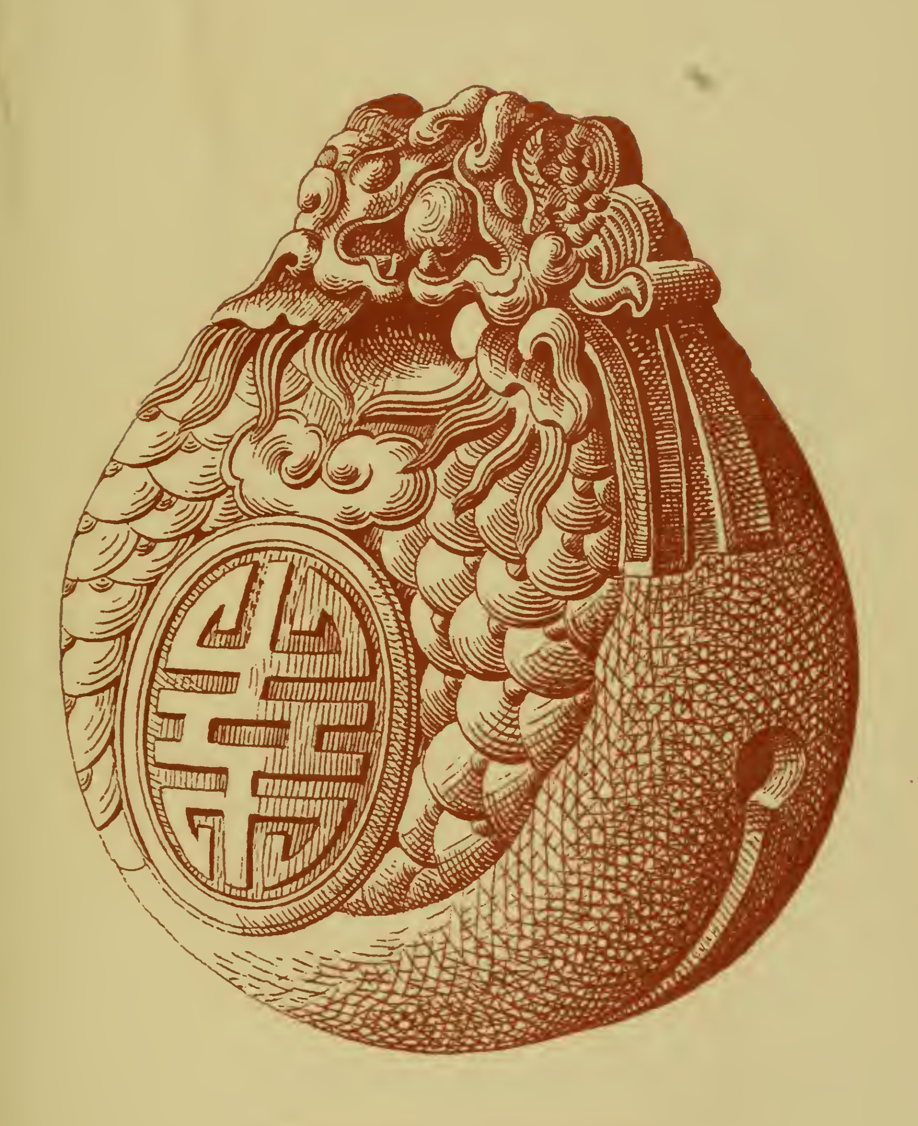


Planche CXXXI. — Crécelle de bonzerie.

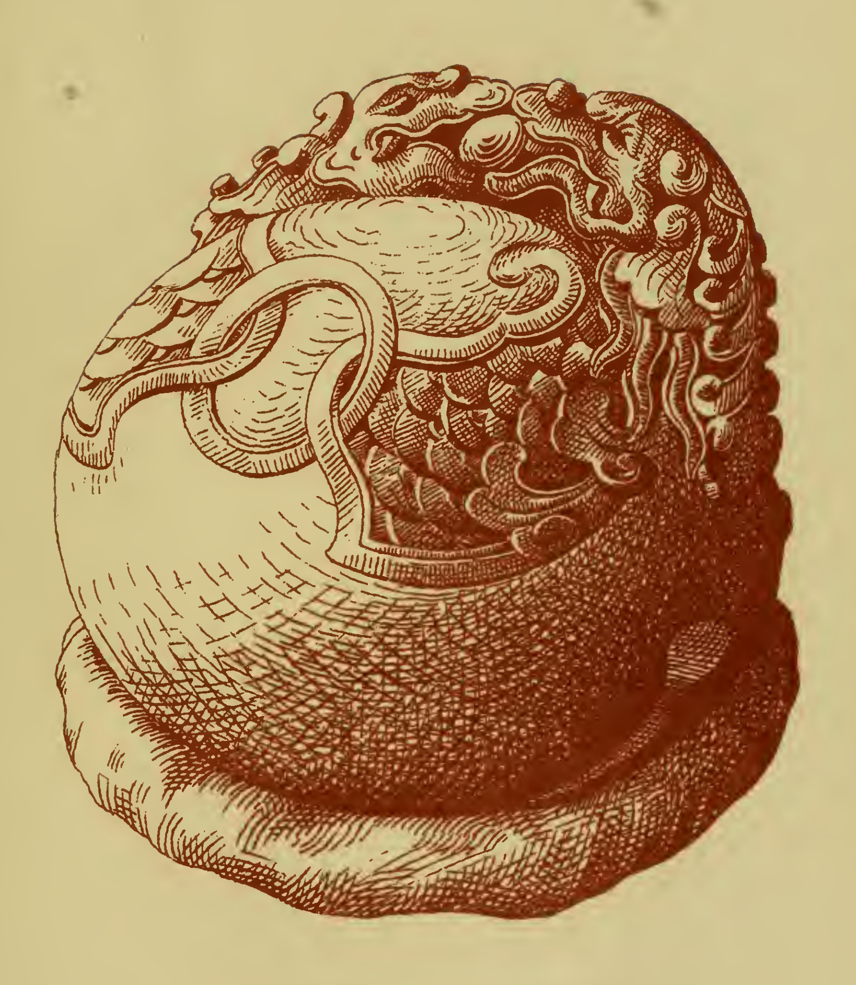


Planche CXXXII. — Crécelle de bonzerie.



Planche CXXXIII. — Anse de crécelle bouddhique.



Planche CXXXIV. — Pied de lit de camp.

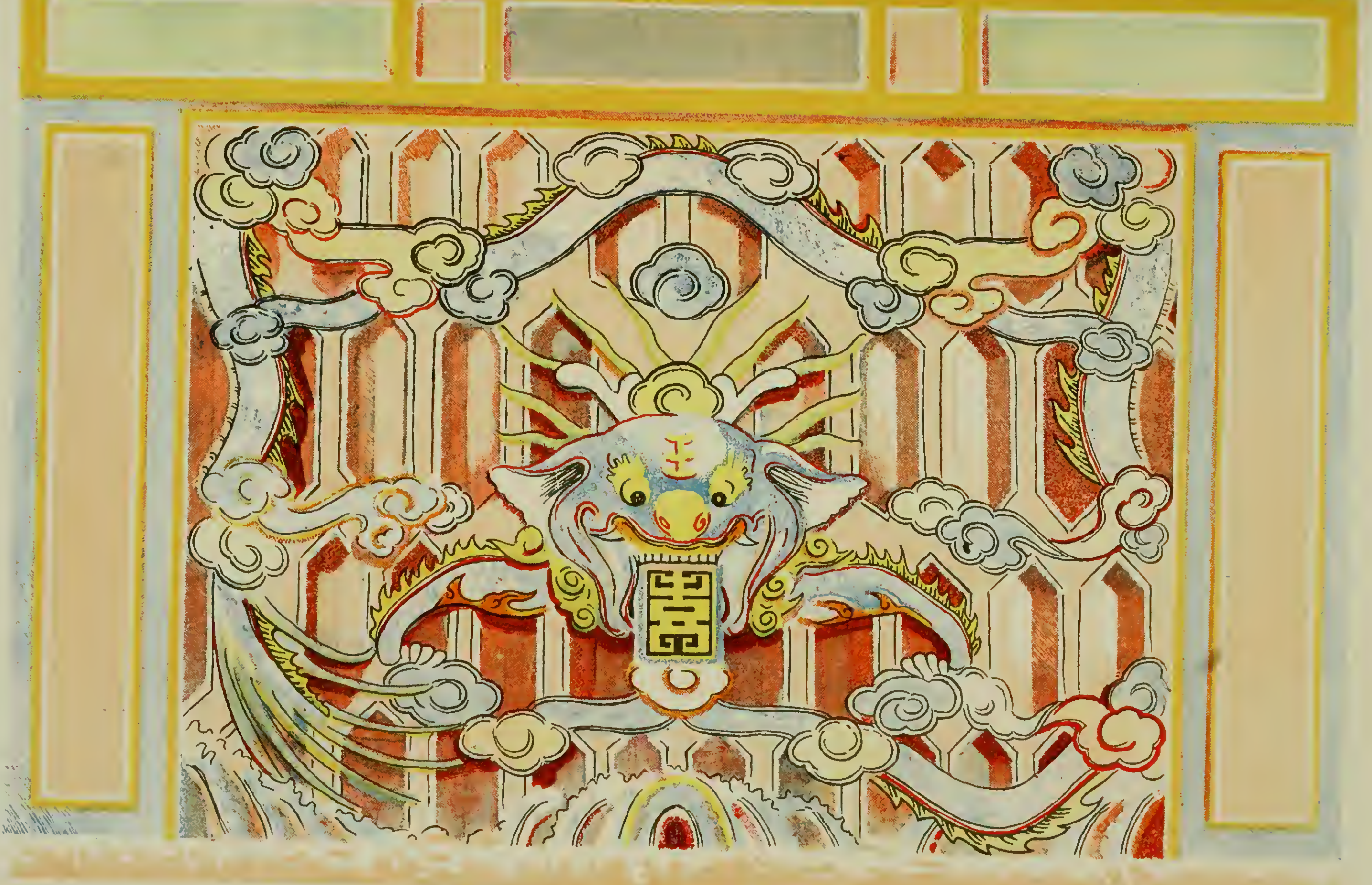


Planche CXXXV. — Dragon dans le nid.

PLANCHE CXXXVI. — Tête de dragon vue de face.

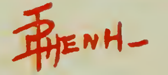




Planche CXXXVII. — Fleur et feuillage se changeant en tête de dragon vue de face.



Planche CXXXVIII. — Fleur et feuillage se changeant en tête de dragon vue de face.



Planche CXXXIX. — Ornements d'accent.



Planche CXL. — Crête d'écran.

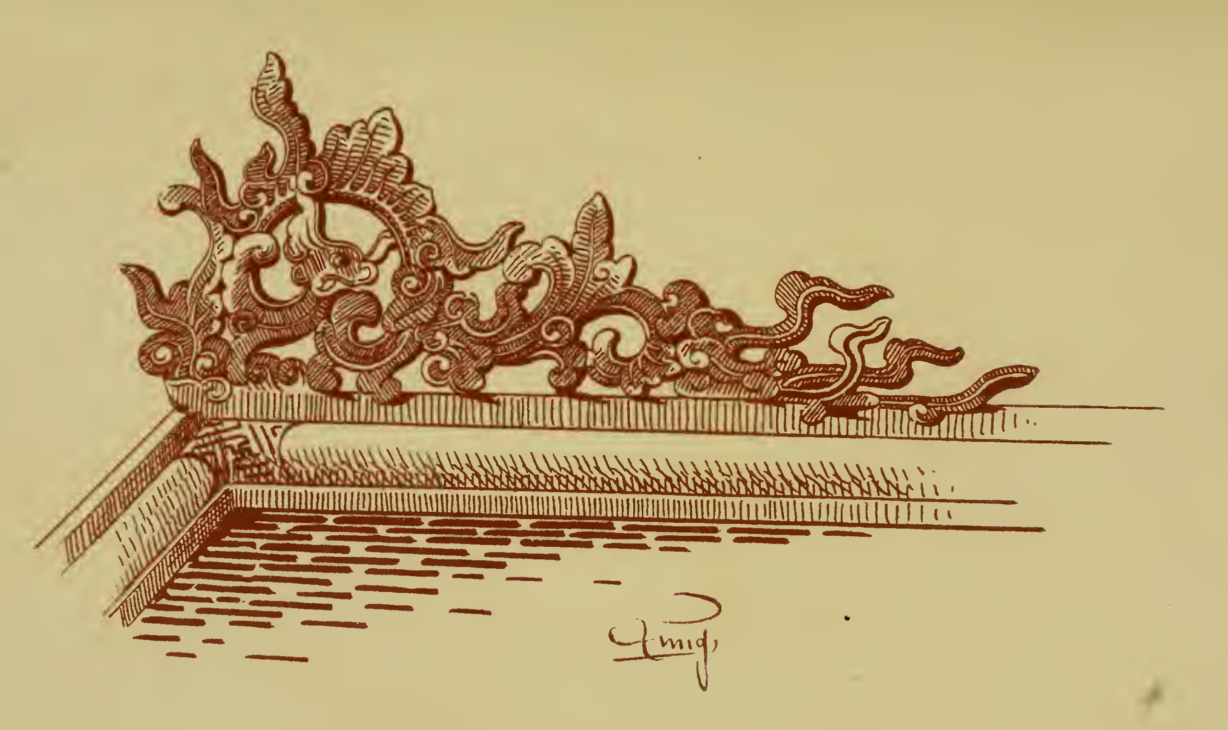


Planche CXLI. — Feuillage se changeant en dragon.

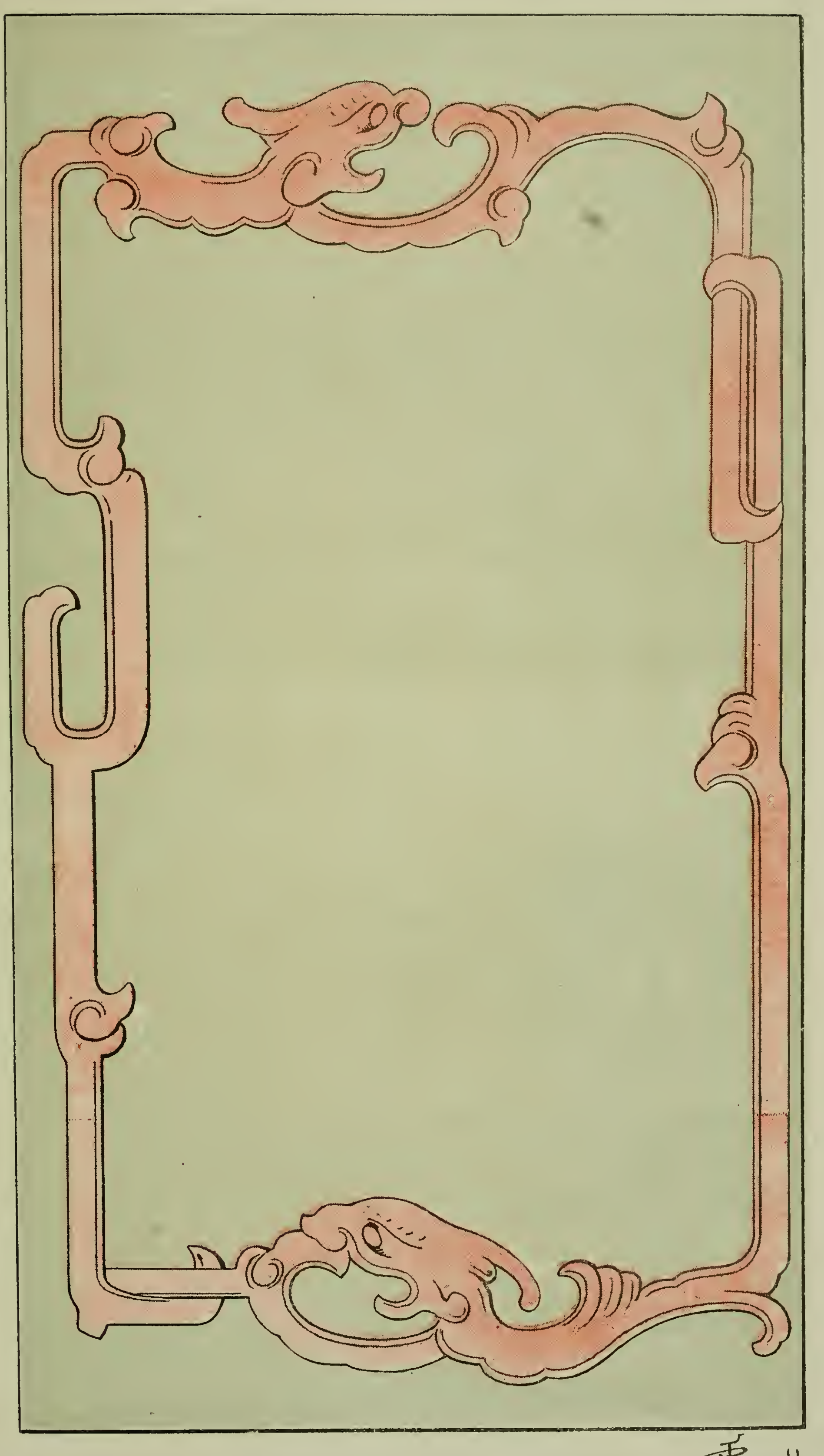


Planche CXLII. — Serpents-dragons.



Planche CXLIII. — Ecran.



Planche CXLIV. — Serpent-dragon se changeant en feuillage.



Planche CXLV. — Rameau feuillu se changeant en serpent-dragon.



Planche CXLVI. — Feuillages et serpents-dragons.

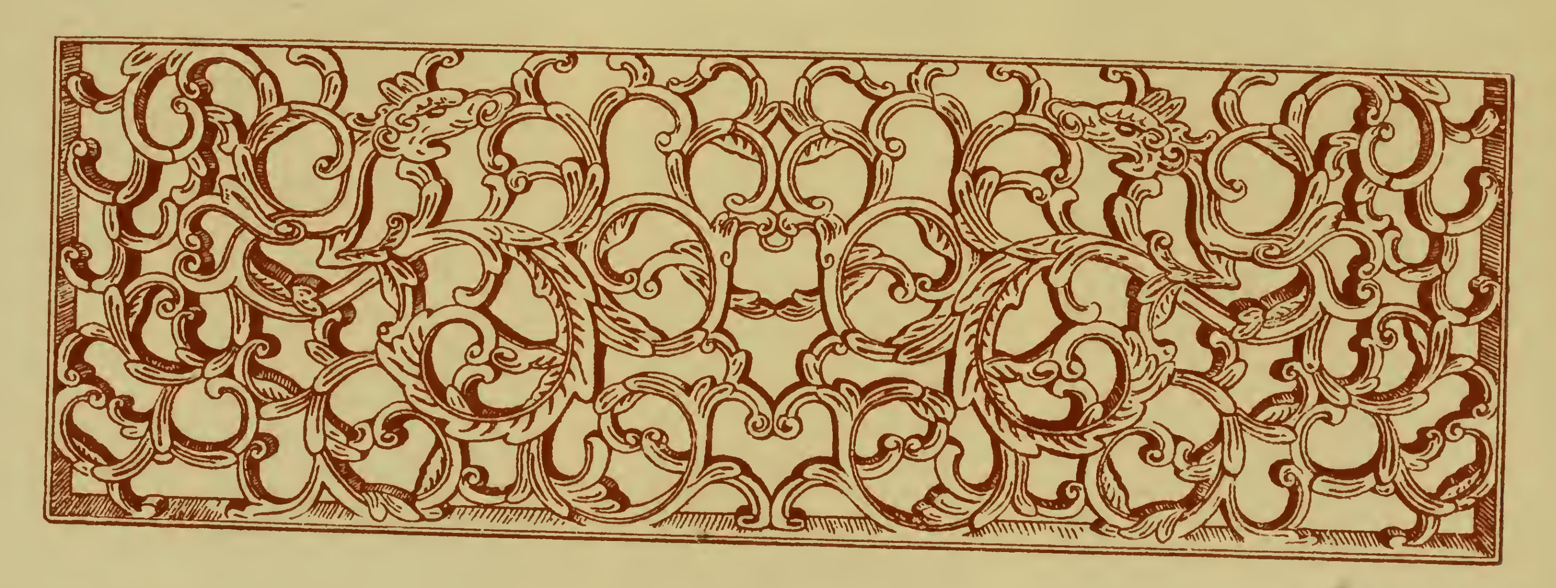


Planche CXLVII. — Feuillage et serpents-dragons.





Planche CXLVIII. — Rameaux feuillus se changeant en serpents-dragons.

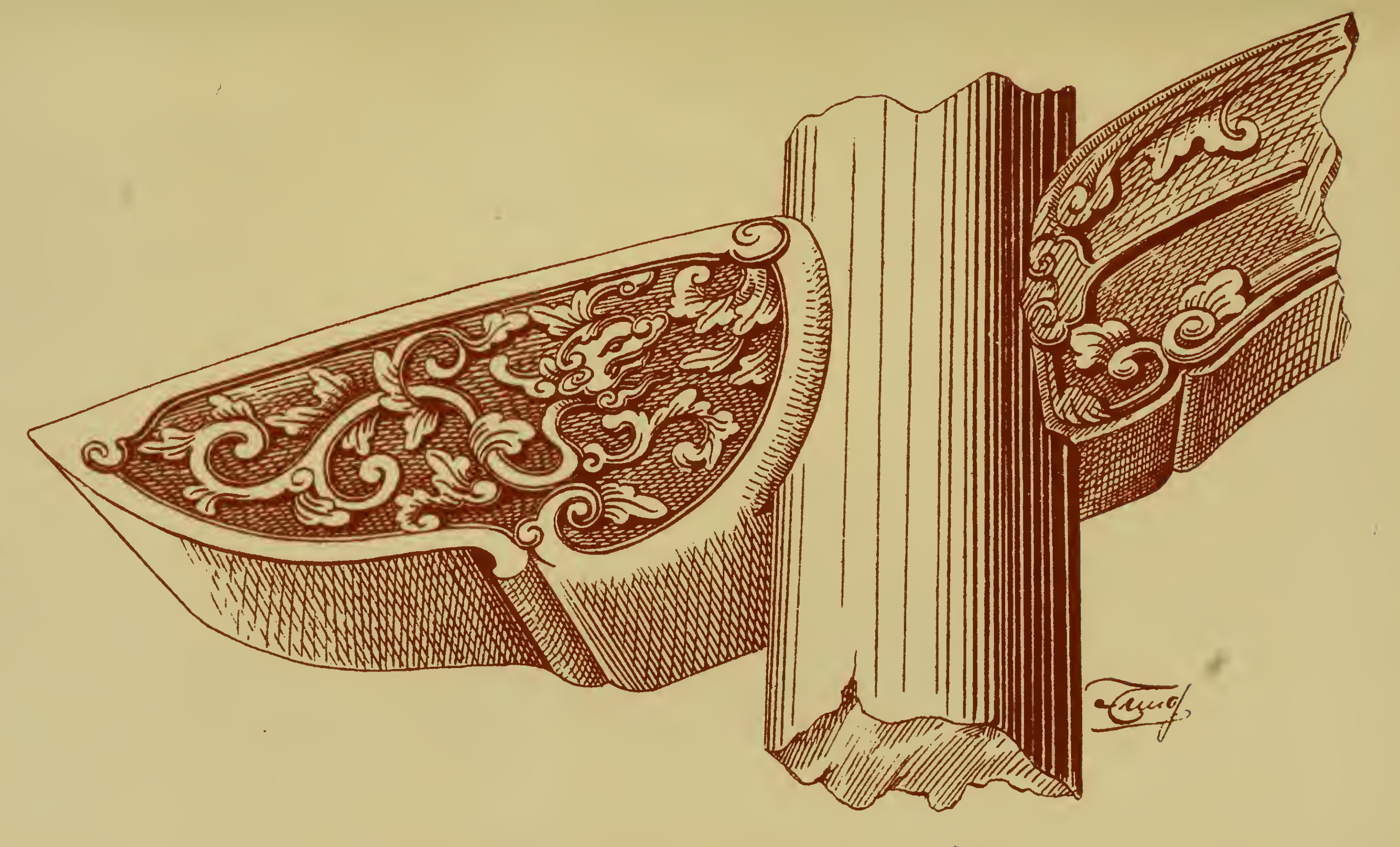


Planche CXLIX. — Feuillage se changeant en serpent-dragon.

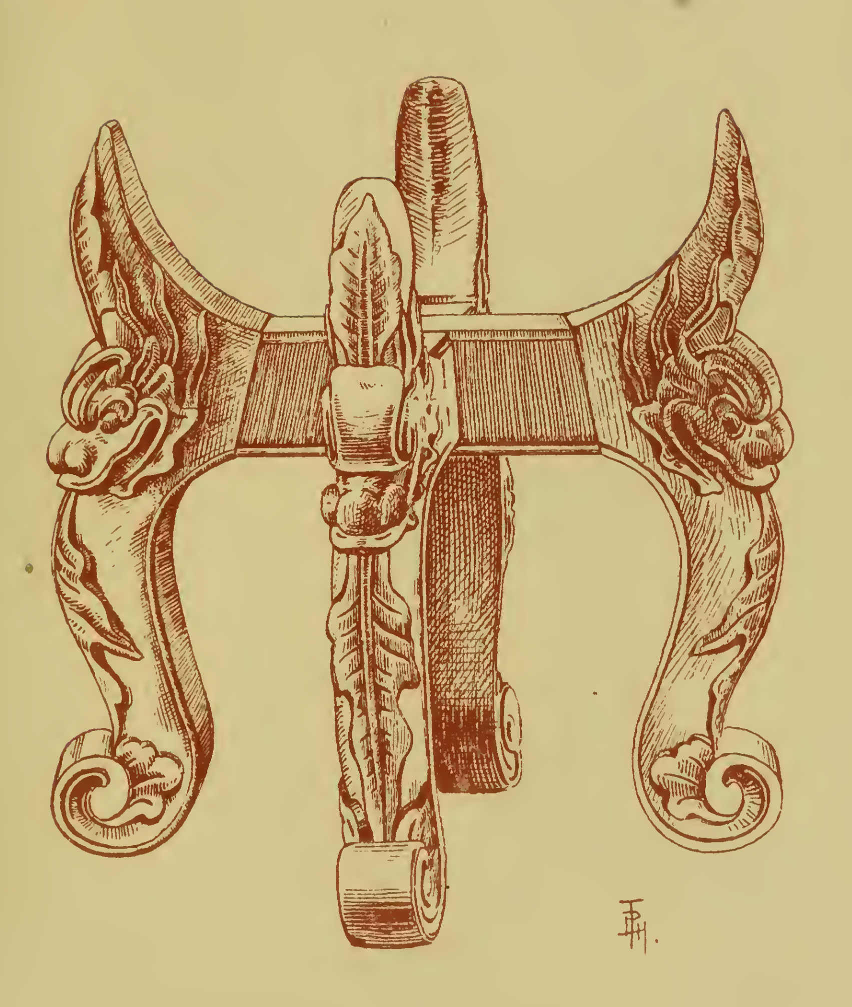


PLANCHE CL. — Support de cuvette.

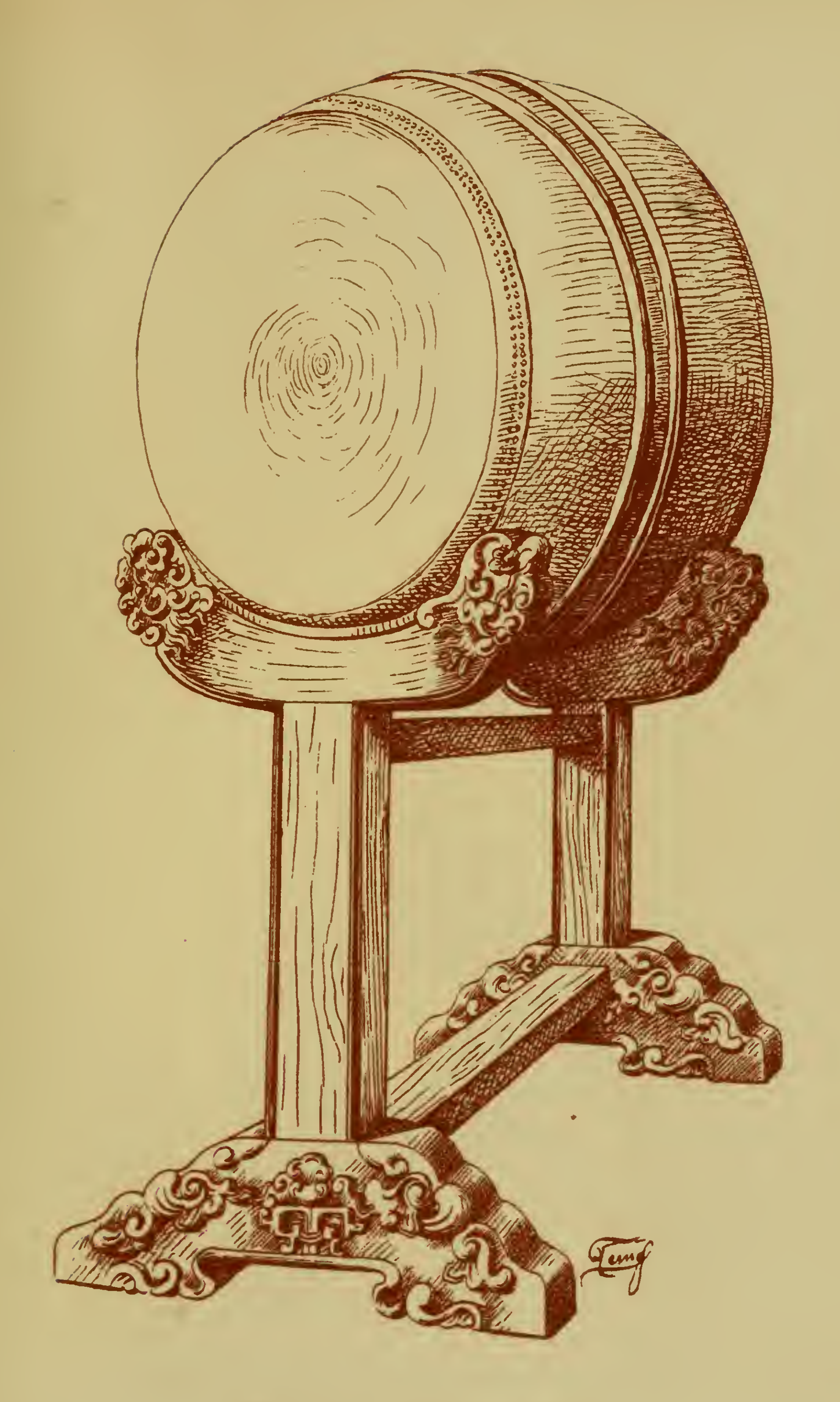


Planche CLI. — Support de tambour.



Planche CLII. — Tige de bambou façonnée en dragon.



Planche CLIII. — Tige de bambou se changeant en dragon.

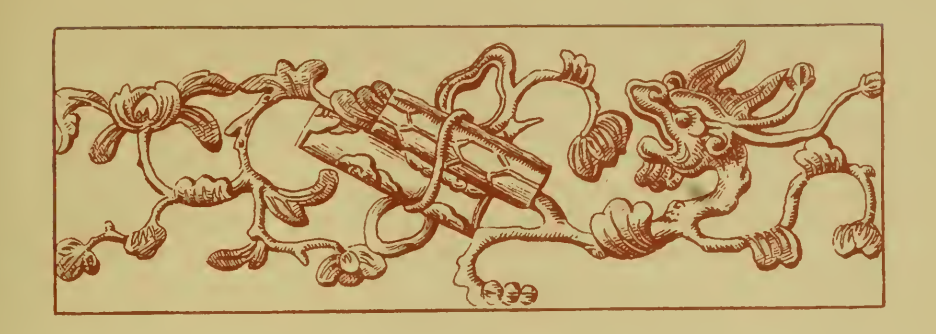


Planche CLIV. — Branche de pin se changeant en dragon.

V. Les Animaux.



2° LA LICORNE



La Licorne.

En sino-annamite *kỳ lân* 麒 麟, ou *lân* 麟. Lorsque les Annamites disent: *con kỳ lân*, ils entendent parler d'un seul animal, et le sens de l'expression, dans leur esprit, est : la licorne, une licorne. Mais d'après les dictionnaires chinois, le mot double *kỳ lân* désigne deux animaux. Nous avons, en effet, le *kỳ* et le *lân* : le premier est le mâle, et le second la femelle. Par conséquent, lorsqu'un Annamite vous dit, en vous montrant un animal peint sur un écran ou sculpté au sommet d'un pilier : « C'est un *con kỳ lân* », il faudrait traduire, non pas : « C'est l'animal appelé *kỳ lân* », bien que ce soit le sens véritable qu'a votre interlocuteur dans son esprit, mais : « C'est un *kỳ* ou un *lân*, un mâle ou une femelle ».

Le Dictionnaire Génibrel donne : *kỳ lân*, « licorne, sphinx », et il ajoute : « oiseau fabuleux ». Il aurait dû se contenter de dire que « le mâle se nomme *kỳ* et la femelle *lân* », ce qui est exact.

Le Dictionnaire de Paulus Cửa dit qu'il faut distinguer les deux animaux, le *kỳ* qui est le mâle, et la *lân* qui est la femelle. Mais il fait remarquer que les deux mots sont employés comme mot double et sans être séparés. Il donne comme explication, d'après les livres chinois, que c'est un animal semblable au lion, qui a une corne au milieu du front, et fait partie des quatre animaux au pouvoir merveilleux. Au point de vue des mœurs, son caractère distinctif est la bonté, la bienveillance ; il ne foule pas l'herbe tendre, il ne nuit à aucun être ; aussi les princes vertueux sont seuls dignes de l'apercevoir. C'est à ce caractère de bonté native que fait allusion l'expression *lân giác*, « corne de licorne femelle », c'est-à-dire : « arme inoffensive ».

Les Dictionnaires chinois de Giles, Eitel, Couvreur nous donnent les renseignements suivants : Cet animal sacré et fabuleux a le corps d'un daim, la queue d'un bœuf, une corne, des écailles de poisson, etc. Cette corne est recouverte de chair, pour montrer la grande bonté de l'animal, lequel, quoiqu'il fût capable de faire la guerre et de se battre, désire cependant la paix. Il y a toutefois désaccord au sujet de cette corne, car, d'après Eitel et

Couvreur, le *kỳ* serait le mâle, sans corne, de la licorne, ou bien une espèce d'animal ressemblant à la licorne, mais sans corne.

Quoi qu'il en soit de ce détail, sa bonté est légendaire : cet animal ne marche jamais sur être qui vit et il ne broute jamais d'herbe encore verte : sa corne est le symbole de l'amour de la paix.

« Les traces des pas de la licorne » désignent la race impériale, et l'expression « la corne de la licorne » désigne les fils de l'empereur. Sur les chaises à porteurs nuptiales, on inscrit les quatre caractères : 麒 麟 在 此, *kỳ lân tại thử*, « la licorne est ici », et la phrase : « Que le sabot de la licorne vous apporte la bonne chance ! » est un souhait pour de nombreux enfants.

Voici ce qu'ajoute le P. Corentin Pétillon (1). L'apparition de la *kỳ lân*, coïncidant avec le règne d'un prince vertueux, est toujours de bon augure. On la reconnaît à ces traits : corps de cerf, queue de bœuf, tête de loup avec une corne à la pointe charnue, sabots de cheval. Le qualificatif *nhơn thú* 仁 獸 la désigne parce que dans sa marche, réglée par l'instinct naturel, elle évite avec soin d'écraser le plus faible insecte ou de briser la plus petite plante encore en vie. Peine perdue, que de creuser des fosses ou de tendre des filets pour la capturer : elle échappe également à tous avec une parfaite sagacité. Cependant, les livres classiques mentionnent la chasse où fut prise la *kỳ lân* dont la vue arracha tant de larmes à Confucius.

Et ces larmes étaient amenées par le fait que l'illustre philosophe fut manifesté par l'apparition d'une licorne, qui apporta dans la bourgade où résidait la famille de Confucius une tablette de jade sur laquelle était gravée la phrase suivante : « Cet enfant, subtil comme l'eau, sera un roi sans trône, sur le déclin de la dynastie Châu ». La mère de Confucius saisit la licorne et l'attacha avec un ruban ; mais, dès le second jour, l'animal avait disparu. Longtemps après, un chasseur le captura de nouveau, et Confucius le reconnut, au ruban que l'animal portait encore, comme celui qui avait prédit sa naissance. Il le serra dans ses bras et l'inonda de larmes, car il vit dans cette seconde apparition l'annonce de sa mort prochaine, ce que l'événement confirma.

Les Annamites, comme je l'ai dit, appellent ordinairement *lân*, ou *kỳ lân*, la licorne ; mais ils la désignent aussi parfois par l'expression *long mã*, *con long mã*, « le cheval-dragon », parce que la bête représentée sur les écrans a quelques-uns des caractères du dragon unis à ceux du cheval. Même si, originairement et dans la tradition chinoise, il y a une distinction à établir entre le *long mã* et la licorne, cette distinction n'existe plus pour les Annamites de Hué.

La licorne est employée, comme motif de décoration, sur les écrans de pagode. C'est là qu'on la voit avec son type classique (Planches CLV, CLVI, CLVII). C'est tantôt un *long mã*, tantôt une *kỳ lân*, pour les Annamites. Elle porte toujours sur son dos les *cổ đồ*. Les Annamites du peuple, et même des lettrés, des maçons et des sculpteurs, donnent à cette expression le sens de « choses, objets antiques ». Cet accouplement d'un mot sino-annamite

(1) *Allusions littéraires*, 1re série, 2e fascicule, pp. 463 et 512.

avec un mot annamite, et en suivant les règles de la syntaxe sino-annamite, est une monstruosité. Je préfère voir dans les *cổ đồ* 古 圖, « les anciens signes », que Phục-Hi vit jadis sur le dos d'une licorne, ou plutôt d'un cheval-dragon. Cet empereur légendaire vit, dit-on, un cheval-dragon sortir du fleuve Jaune. Sur son dos, il portait un dessin qui suggéra à l'empereur l'idée de deux figures élémentaires, lesquelles, répétées et superposées de diverses manières, formèrent d'abord les huit diagrammes, *bát quái* 八 卦, puis les soixante-quatre symboles ou hexagrammes, formés chacun de six figures élémentaires. Le dessin primitif vu par l'empereur porte le nom de *Hà đồ* 河 圖, « les signes du fleuve ». Une autre tradition veut que les « huit diagrammes », *bát quái*, aient été vus par l'empereur Hoàng-Đế sur le dos d'une tortue.

Quoi qu'il en soit, la licorne des écrans porte parfois sur son dos la roue octogonale ornée des huit diagrammes, *bát quái*. Dans ce cas, l'allusion à la légende de Phục-Hi paraît évidente. Mais alors les Annamites ne se servent plus de l'expression *cổ đồ* : pour eux, la licorne porte les *bát quái*, « les huit diagrammes ». Le *cổ đồ* sont constitués par un paquet de livres, ou par une ou deux tablettes, ou par deux rouleaux de parchemin ou de papier, auxquels on ajoute parfois un pinceau, parfois un éventail, un sabre, suivant la fantaisie de l'artiste, ou son ignorance, influencées par le souvenir des « huit joyaux », où le pinceau, le sabre, l'éventail voisinent avec le paquet de livres (Planche CLX). On comprend comment tout cet ensemble d'objets a pu conduire à l'interprétation que je mentionnais plus haut : *cổ đồ*, « les anciens objets ». Mais l'objet principal semble bien être quelque chose ayant rapport à l'écriture, à la science : livre, tablette, rouleau, pinceau. Et nous pouvons peut-être expliquer le rapport de ces objets avec les « anciens signes » de Phục-Hi, avec les « huit diagrammes », en réfléchissant que ces lignes mystérieuses sont la base de toute la science de la divination, de la science de la transformation des êtres, contenue dans le *Kinh dịch*, le *Livre des mutations*, et que ces signes furent la première écriture connue.

Ces *cổ đồ* sont toujours ornés de rubans et reposent sur un tapis jeté sur le dos de la licorne. Nous les retrouverons sur le dos de la tortue et au bec du phénix. Le dragon ne les porte pas. Cependant, sur les panneaux des meubles, on rencontre parfois des transformations indécises où l'animal ressemble plutôt à un dragon qu'à une licorne, et où il porte les *cổ đồ* sur son dos. Mais ce n'est là, je crois, qu'un effet de l'ignorance ou de la confusion de l'artiste.

Nous trouvons aussi parfois la licorne comme ornement d'accent, mais subordonnée au dragon et au phénix. Elle se loge alors au bout des arêtes latérales, où elle est assez mal à l'aise (Planche CLVIII).

Un animal qui semble bien ne pas être en réalité la licorne, mais être le lion, ou une autre espèce, et qui est cependant qualifié de licorne par les Annamites, est celui que nous voyons au sommet des piliers qui précèdent les pagodes. Le pelage, la tête, la queue, les griffes surtout, au lieu des sabots, en font un lion plutôt qu'une licorne. Je le classe cependant avec la licorne, à cause de la croyance des Annamites (Planches CLXI, CLXIII).

De même, les Annamites donnent le nom de licorne à de petites figurines en cuivre ou en bronze, objets d'ornement, ou brûle-parfums, qui semblent plutôt être des lions. Et sur le dos de cet animal, on en voit un autre, tout petit, qui fait ordinairement l'office de bouton de couvercle du brûle-parfum ; c'est aussi, pour les Annamites, tantôt une licorne, tantôt un lion, *sư* (Planche CLXIII). Il semble qu'il y ait, dans ce cas, une grande imprécision dans la faune artistique annamite, imprécision dont nous avons déjà donné des exemples et que nous verrons pour d'autres animaux.

Dans les transformations, la licorne est ordinairement associée à la branche de pivoine, *mẫu đơn hóa lân*. Mais on a aussi la poire, *lê*, et, dans certaine pagode, j'ai vu tous les arbres ou fruits de l'ornementation classique, se transformer en licorne.

L. CADIÈRE.

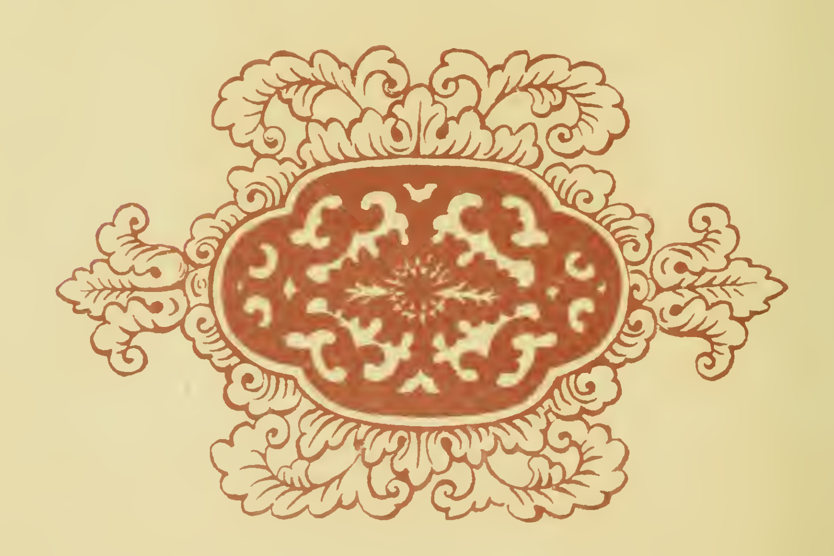




Planche CLV. — La licorne.

Planche CLVI. — Licorne.

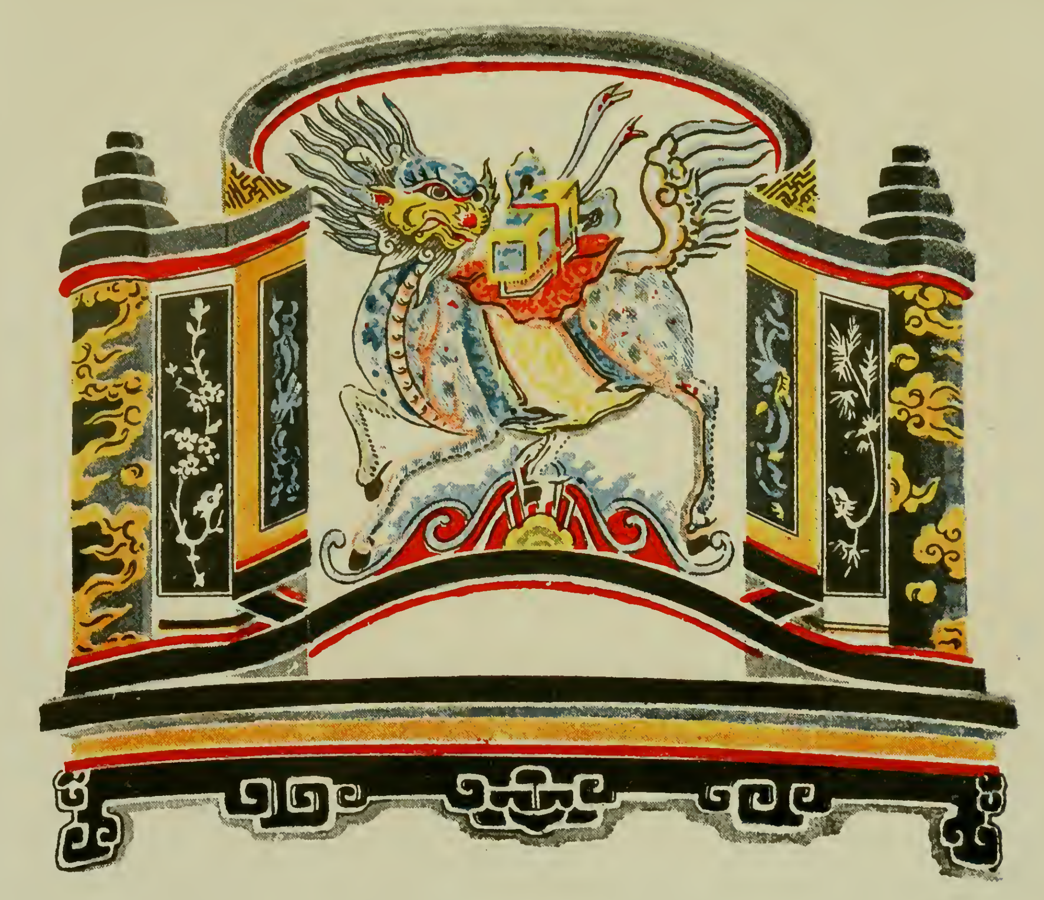


Planche CLVII. — Ecran de pagodon.

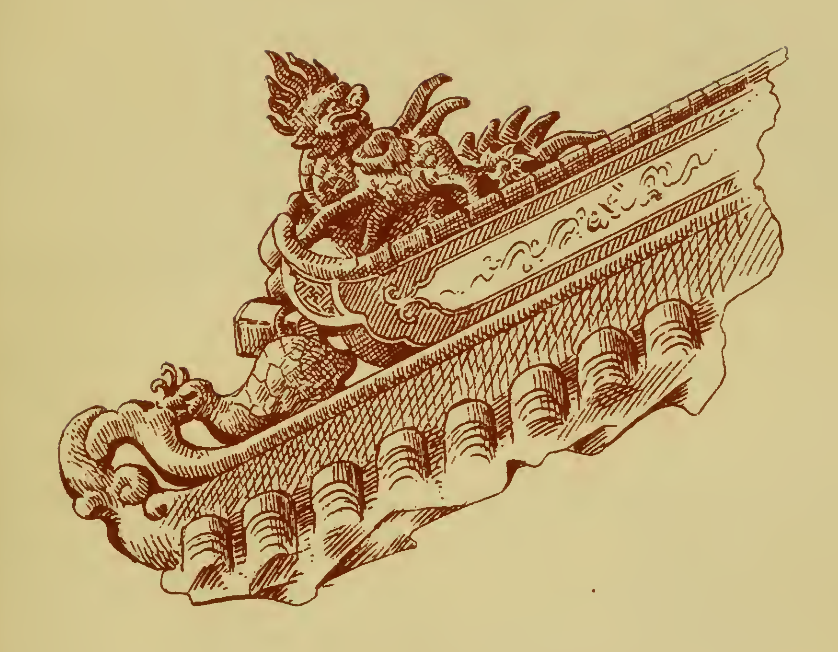
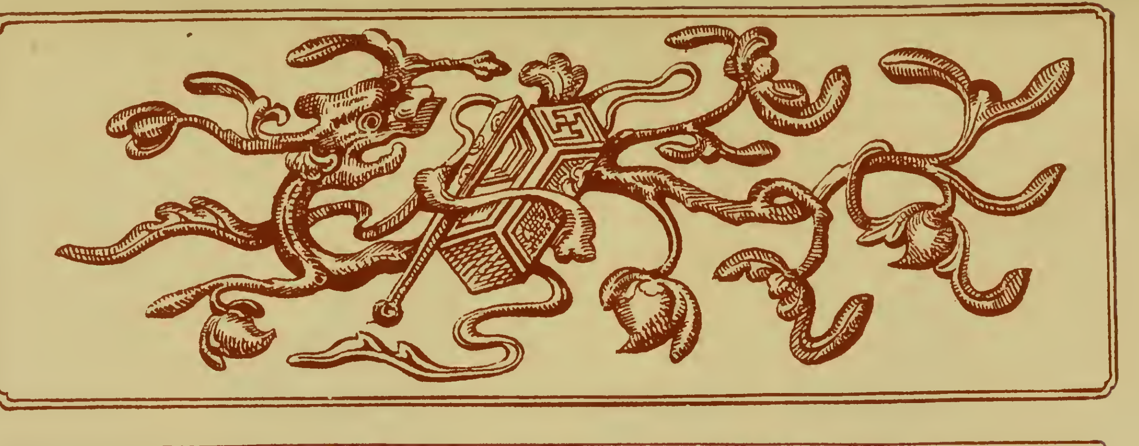


Planche CLVIII. — Licorne, ornement d'accent.





Planche CLIX. — Licornes.



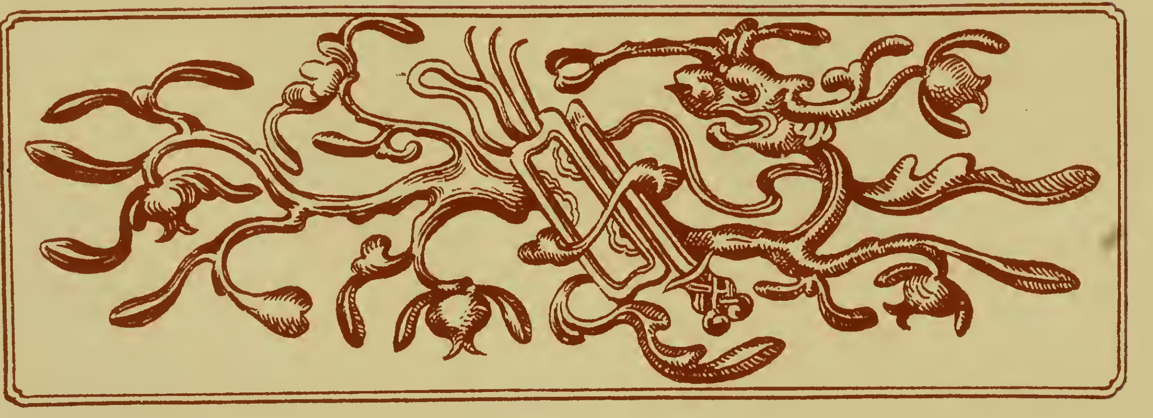


Planche CLX. — Chrysanthèmes se changeant en licornes.



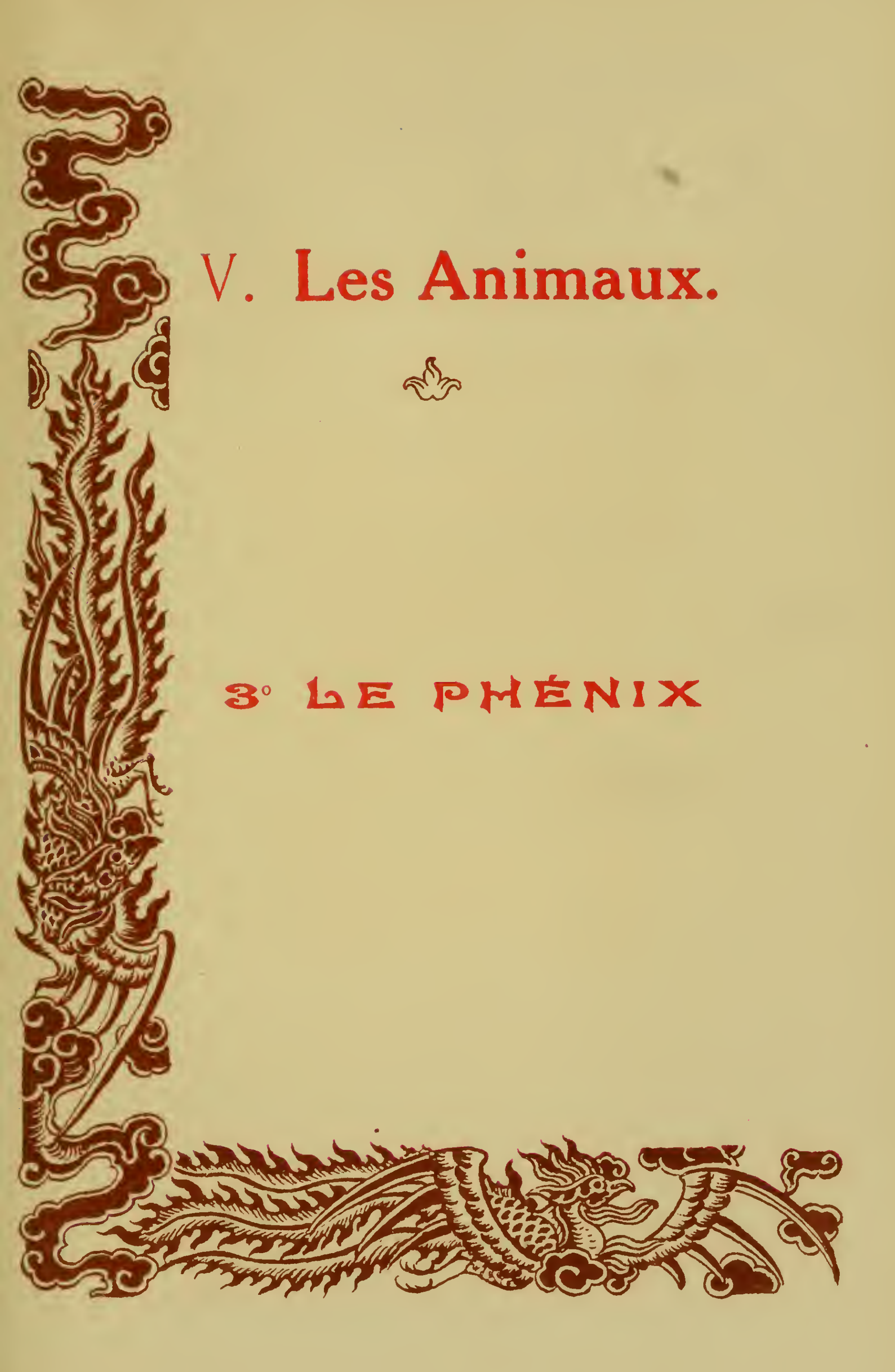
Planche CLXI. — Licorne, couronnement de pilier.



Planche CLXII. — Licorne, couronnement de pilier.



Planche CLXIII. — Licorne brûle-parfum.



V. Les Animaux.

3° LE PHÉNIX



Le Phénix.

La Planche CLXIV donne une idée de ce qu'est le phénix conçu avec tous ses attributs, tel qu'on le représente, avec plus ou moins de perfection, sur les écrans des pagodes consacrées à des génies féminins : « bec de poule, d'après le P. Corentin Pétillon (1), cou de serpent, front d'hirondelle, dos de tortue et queue de poisson ». L'oiseau est posé sur les vagues moutonneuses de la mer, comme, d'ailleurs, les quatre animaux au pouvoir surnaturel, qui semblent avoir tous un certain rapport avec les eaux. Nous avons ici, peut-être une allusion à la légende qui veut que le phénix, « après avoir pris son essort à l'Est, franchi d'un vol puissant les monts Côn-Lôn 崑 崙, et étanché sa soif au torrent Đế-Trụ 砥 柱, baigne ses ailes dans la mer Nhược-Thủy 弱 水, ainsi nommée parce que ses eaux présentent si peu de résistance qu'une plume n'y surnagerait même pas. Il se repose enfin sur le mont Đơn-Huyệt 丹 穴 » (2).

Les ailes s'étalent largement, avec leurs pennes rigides, qu'on dirait parfois métalliques ; les grandes plumes de la queue s'épanouissent en flammes ; les pattes sont nerveusement cambrées ; l'ensemble est plein de mouvement et de grâce, avec de la fierté et de la noblesse. L'oiseau tient dans son bec, suspendu à un long ruban, tantôt deux rouleaux, tantôt une boîte carrée ou une tablette ; ce sont les mystérieux *cổ đồ*, « les anciens signes » de Phục-Hi, disent les uns ; ce sont « les livres » *thơ*, disent les autres, et l'image est désignée par l'expression *phụng hàm thơ*, « le phénix qui tient dans son bec les livres ». Je ne saurais dire si ces livres désignent la même chose que les signes de Phục-Hi (Planches CLXIV et suivantes).

D'après les traditions chinoises, cet oiseau jouit de grandes qualités. « Son chant parcourt les cinq tons de la gamme, son plumage se pare des cinq couleurs, son corps est un abrégé des six figures, la tête symbolisant

(1) *Allusions littéraires*, première série, p. 463.
(2) Corentin Pétillon, *id. ibid.*

le ciel, les yeux le soleil, le dos la lune, les ailes le vent, les pattes la terre, et la queue les planètes ». « On lui attribue aussi sept vertus et cinq ornements », sans compter neuf touffes ou qualités, qui en font le roi des airs. Son arbre de prédilection est le *sterculia*, *cây ngô đồng*.

Le phénix ne se montre qu'en temps de paix, et il se cache au moindre indice de trouble. Il est donc un symbole et un gage de paix.

Toutes ces croyances paraissent étrangères aux Annamites. Ils n'en ont retenu qu'une, c'est que le phénix rappelle l'association de l'homme et de la femme dans le mariage, et, dans le groupe, symbolise la femme. On dit, d'un jeune homme et d'une jeune femme, tous les deux d'une beauté rare, tous les deux doués des qualités de l'esprit et du cœur, que l'un, le mari, est un « immortel », *tiên*, et l'autre un phénix, *phụng*. *Tiên sa, phụng lộn*, dit le dicton populaire : « C'est un immortel descendu des cieux, et le phénix s'y unit ».

Ou bien, c'est le dragon qui correspond au phénix, pour représenter le mari, et l'on aura une peinture représentant d'un côté le dragon, de l'autre, le phénix, entourant le caractère de la joie, *hỉ* 喜, deux fois dessiné, ou mieux deux caractères *hỉ* accouplés, 囍, nouveau symbole du bonheur conjugal, qui est un bonheur égal, un bonheur partagé.

Les bouts-rimés populaires emploient souvent ces symboles.

« Je suis comme une colonne de jaquier sculptée en dragon, et vous, ma petite sœur, vous êtes comme la poutre de la pagode, sculptée en phénix. Quelle admirable beauté, Ciel ! »

Ou bien ces paroles de dédain :

« Comment l'élégant bambou nain oserait-il pousser parmi les touffes du bambou vulgaire ? Et le gros coq de combat, comment ose-t-il déployer ses ailes au milieu des phénix ? »

« Qu'il est regrettable qu'on emporte cet or pour le mêler à du charbon ! Et combien déplorable que le phénix soit mis à la suite d'une bande de sarcelles ! »

L'image du phénix décore ce qui est consacré ou réservé à une femme, à un être féminin. C'est ainsi que l'ornement de l'arête faîtière, dans une pagode consacrée à un génie femelle, est constitué, non par le dragon, mais par le phénix, et si la pagode a un écran, c'est encore le phénix qui le décore. C'est la même image qui orne le fronton ou l'encadrement des stèles consacrées aux princesses, et le lit sculpté, la boîte à sceaux que l'on offrira à une femme ou qui seront destinés à l'usage d'une femme, porteront également des décors de phénix, comme ornement principal (Planches CLXVI, CLXVII, CLXVIII). Ce qui n'empêche pas l'artiste d'employer ce motif, mais comme ornement secondaire, sur des meubles, ou sur des bâtiments ordinaires. Mais, d'une manière générale, on peut dire que tout objet qui porte l'image du phénix, seul, ou comme ornement principal, a été destiné à un usage féminin.

Cet oiseau a deux noms, selon qu'il s'agit du mâle ou de la femelle. Le mâle est appelé en sino-annamite *phụng* 鳳, en annamite *con phụng* ; la femelle est désignée par le mot *hoàng* 凰, et la réunion des deux mots,

phụng hoàng, désigne, d'une façon générale, l'animal. Mais cette expression double n'est pas employée quand on parle de la figure de l'oiseau comme ornement. On n'emploie que le mot *phụng*.

Un autre mot, qui désigne le phénix, et le phénix femelle, est le mot *loan* 鸞. L'expression *phụng loan* équivaut à l'expression *phụng hoàng*, « phénix mâle et phénix femelle ». Les cris des deux oiseaux, d'après la tradition chinoise, reçue par les Annamites, s'accordent et se répondent à la perfection : c'est pourquoi ces expressions désignent l'accord du mari et de la femme, l'amour conjugal ; l'image de deux phénix sera donc un souhait, et, à la fois, un gage d'union dans le ménage. C'est une précision, une spécialisation du symbole plus général de paix que nous avons vu plus haut.

L'image du phénix dans le Palais semble être aussi une flatterie à l'égard du prince. On insinue que son règne est une époque de grandeur et de paix, comme le règne des princes où s'est montré l'oiseau fabuleux.

Le mot *loan* n'est pas employé quand il s'agit de la représentation du phénix.

Comme je l'ai dit, l'image du phénix est employée, en architecture, comme ornement d'accent, pour décorer les arêtes faîtières des pagodes dédiées à un génie féminin. Il peut être employé aussi dans la décoration des autres pagodes ou des palais, mais alors il cède la première place au dragon et descend à l'extrémité des arêtes de pignon. Il décore les écrans des pagodes consacrées aux mêmes génies. On le loge, rarement, dans des encoignures, à la place de la chauve-souris (Planche CLIX). Aux tombeaux de princesses, il décore le fronton des stèles, à la place du dragon, ou leur encadrement (Voir encadrement pp. 16, 17). Enfin on le voit sculpté, peint ou brodé, au centre des panneaux des meubles, sur le couvercle des boîtes, sur des panneaux en étoffe, sur les bandes des lits de camp (Planche CLXXII) ; comme ornement d'accent dans des lanternes, des lavabos, etc. (Planche CLXXI).

Il admet quelques transformations ; la plus fréquente est celle de la branche de pêcher en phénix ; mais on rencontre aussi la fleur de pivoine (Planche CLXXII), la branche de chrysanthème, ou la pomme-cannelle, l'amaryllis (Planche CLXXIII), associées au phénix. Il a moins de malléabilité que le dragon, à peine autant que la licorne, bien que la gracilité de ses formes et son élégance générale laissassent supposer une plus grande adaptation.

Au Tonkin, nous trouvons très souvent quatre phénix accaudés, comme couronnement de piliers, devant les pagodes. L'effet est très artistique. En Annam, je n'ai jamais remarqué cette utilisation. On obtient un effet analogue, mais avec beaucoup moins d'élégance et de légèreté, avec quatre longues feuilles recourbées en forme de feuilles d'acanthe (voir Planches CXVII, CXVIII).

Un oiseau voisin du phénix est la grue, *hạc* 鶴. Il ne faut pas les confondre ; leur forme, comme leur symbolisme sont différents. La grue est ordinairement représentée les ailes repliées et debout, souvent sur une tortue. Elle tient une fleur dans son bec. C'est un objet de culte ; on place deux grues en bois doré et laqué sur les autels des génies ou des ancêtres. Mais on en fait parfois un motif ornemental.

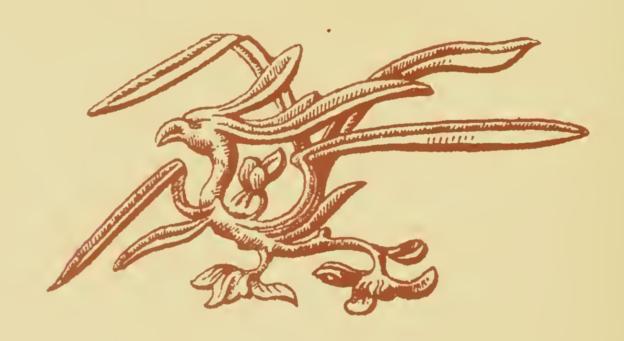
La grue, surtout la grue blanche, car, paraît-il, d'après la croyance chinoise, il y a encore des grues noires, des jaunes et des bleues, la grue blanche, à cause de sa couleur, qui rappelle les cheveux blancs des vieillards, est un symbole de longévité, car elle vit très longtemps, toujours d'après les croyances chinoises et annamites. Arrivée à l'âge de 160 ans, ce qui est déjà respectable, elle change de nom et s'appelle *huyền*. On souhaite à un vieillard : *tóc hạc da mồi*, « des cheveux blancs comme les plumes de la grue et une peau ridée comme les écailles de la tortue », c'est-à-dire une longue vieillesse

De plus, la grue est la monture ordinaire des immortels, et cela se comprend, car qui jouit d'une vieillesse plus longue que ceux qui ne connaissent pas la mort ? La grue est « l'oiseau des immortels », *tiên điểu* 仙 鳥. En Chine, on brûle aux funérailles des images de grues en papier : c'est elles qui transporteront au ciel l'âme du mort.

La tortue est un autre symbole de longévité. On s'explique par là l'association de la grue et de la tortue (Planche CLXXIV).

La grue ne subit pas de transformation. Mais, dans certaines estampes populaires de Chine, elle personnifie le génie de la longévité et correspond au caractère *thọ*, « longue vie » (1).

L. Cadière.



(1) *Recherches sur les superstitions en Chine : Pratiques superstitieuses*, par le P. Henri Doré, p. 469, fig. 217.



Planche CLXIV. — Le Phénix.



Planche CLXV. — Phénix.



Planche CLXVI. — Phénix,



Planche CLXVII. — Phénix double.

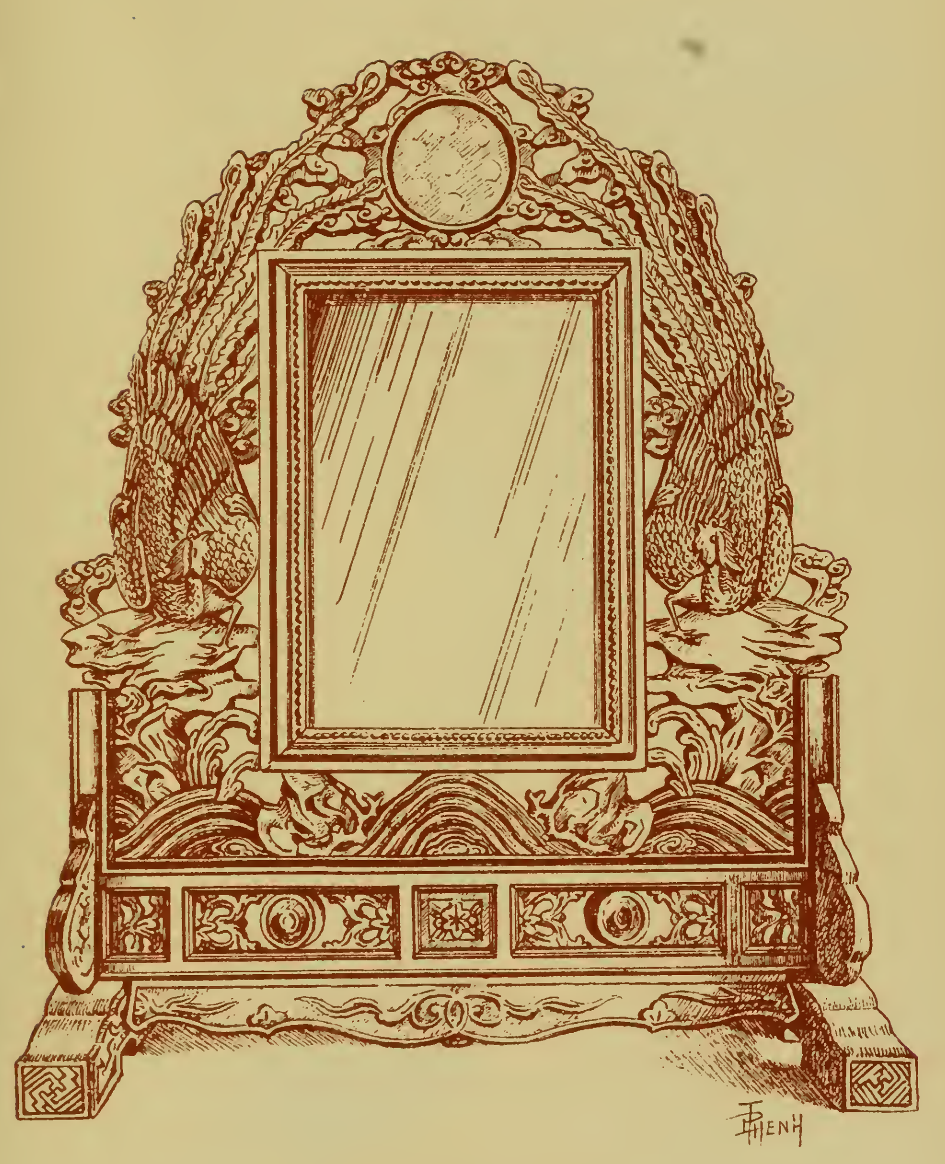


Planche CLXVIII. — Psyché.



Planche CLXIX. — Phénix.



Planche CLXX. — Phénix, ornement d'accent.

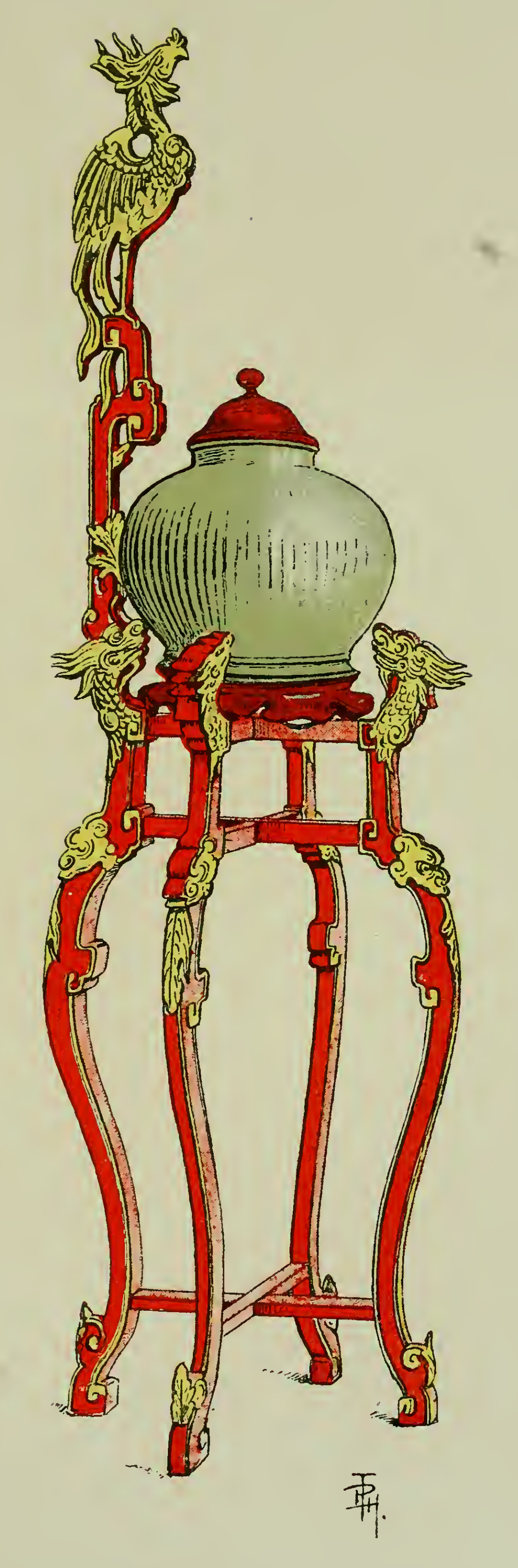


Planche CLXXI. — Support de cuvette lavabo.





Planche CLXXII. — Rameau de pivoine se changeant en phénix.





Planche CLXXIII. — Amaryllis se changeant en phénix.



Planche CLXXIV. — Grue sur la tortue.

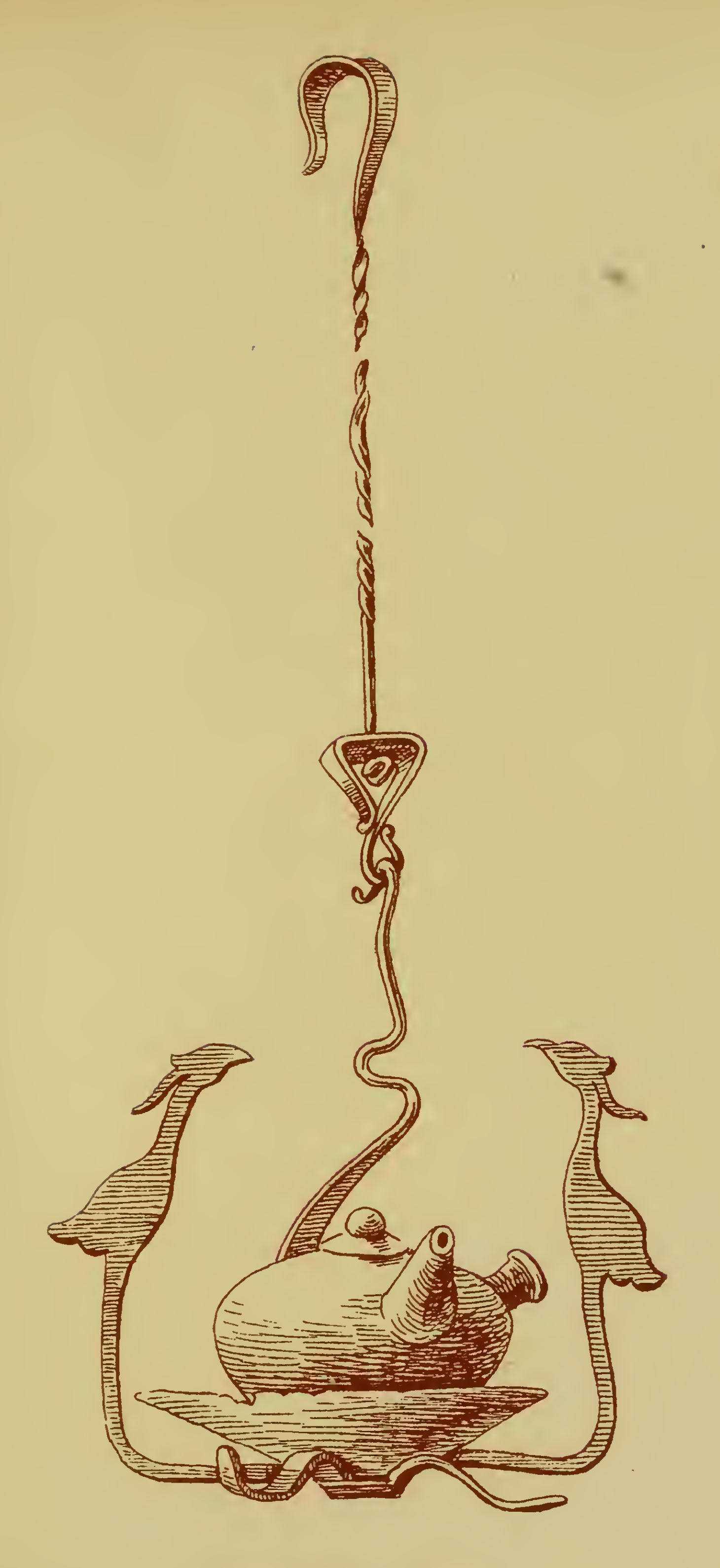


Planche CLXXV. — Lampe.

V. Les Animaux.



4° LA TORTUE



La Tortue.

La tortue, en sino-annamite *qui* 龜, en annamite *con rùa*, est le quatrième des animaux à pouvoir mystérieux. Elle est le symbole de la longévité, car elle vit mille ans et plus. Sous la dynastie des Đàng, un gouverneur des provinces du midi fit cadeau à l'empereur Hiến-Tôn (806-821) d'une tortue poilue, c'est-à-dire dont la carapace était recouverte d'algues et de mousses. C'était un présage de longévité des plus fastes (1).

Sa carapace, ronde par dessus, plate par dessous, figure le ciel et la terre.

De tout temps, sa carapace, jetée sur des charbons ardents, a été employée comme moyen de divination : les craquelures et les éclatements produits par la chaleur indiquaient les événements futurs. Les empereurs Hoàng-Đế et Ngô virent apparaître, au-dessus des eaux, une tortue dont les écailles portaient des caractères mystérieux, qui ont servi à l'établissement des signes du *Livre des Mutations, Địch kinh*, tout comme ceux que l'empereur Phục-Hi vit sur le dos d'une licorne.

En Chine, on croit que la tortue, qui est toujours femelle, s'accouple avec un serpent. Elle est prise, à cause de cela, comme le symbole de l'impudicité. Dessiner une tortue sur la porte de quelqu'un, c'est lui dire qu'il a une mauvaise conduite. Et mettre la même image, ou simplement écrire le caractère de la tortue sur un mur, dans une impasse, dans un coin, c'est inviter les passants à ne pas s'arrêter pour satisfaire aux petites nécessités (2).

La tortue donne, par sa forme massive, une idée de solidité. C'est pour cela qu'on la vénère, en Chine, comme protectrice des digues (3).

Les Annamites ne semblent pas connaître tout ce symbolisme. Cependant, l'usage qu'on fait de la tortue comme support de stèle se rapporte à la

(1) *Recherches sur les superstitions en Chine : les pratiques superstitieuses* par le P. Henri Doré, page 439.

(2) Henri Doré, *id.*, page 400.

(3) Henri Doré, *id.*, page 440.

croyance relative à la longévité de l'animal, et aussi sans doute à sa forme, à sa solidité : on place sous la stèle la bête qui lui communiquera une longue durée et la stabilité (Planche CLXXVII).

On voit aussi l'image de la tortue sur des arêtes latérales, comme ornement d'accent, mais rarement (Planches CLVIII, CLXXVIII) Elle porte alors sur son dos les fameux *cổ đồ*, « les signes antiques », représentés par un paquet de livres entourés de banderolles, allusion à la tortue surnaturelle vue par Hoàng-Đề et par Ngô. De sa bouche s'échappe une volute d'eau, *thủy ba* 水 波.

Le nénuphar se transforme en tortue : la feuille, aux contours gondolés, qui occupe ordinairement le milieu d'une composition formée par le nénuphar, se prête bien à la représentation de la carapace de la tortue (Planche CLXXIX). Mais on peut voir aussi, suivant la fantaisie de quelques artistes, les autres plantes ou fruits transformés en tortue.

L. CADIÈRE





Planche CLXXVI. — La tortue.

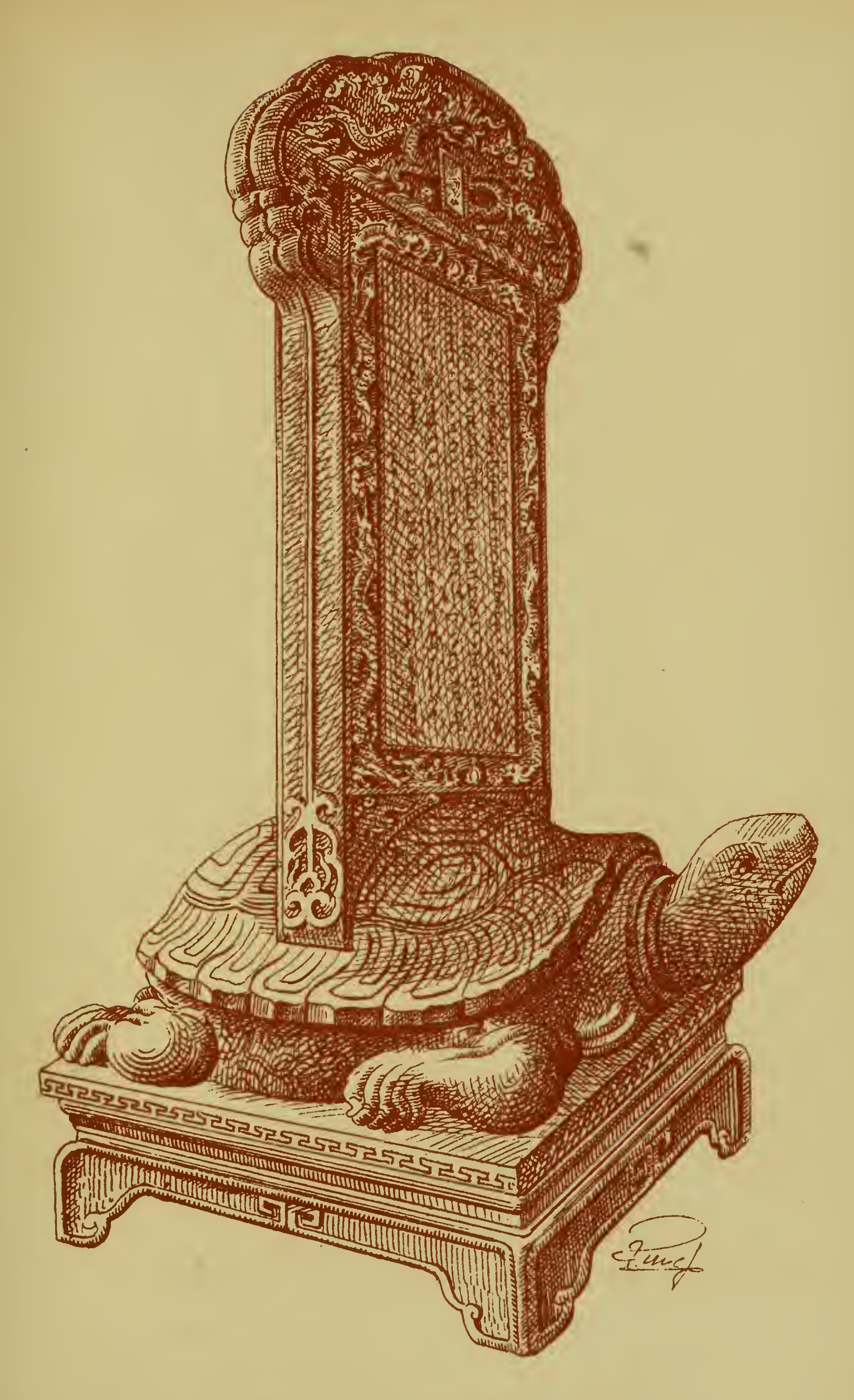


Planche CLXXVII. — Tortue, support de stèle.

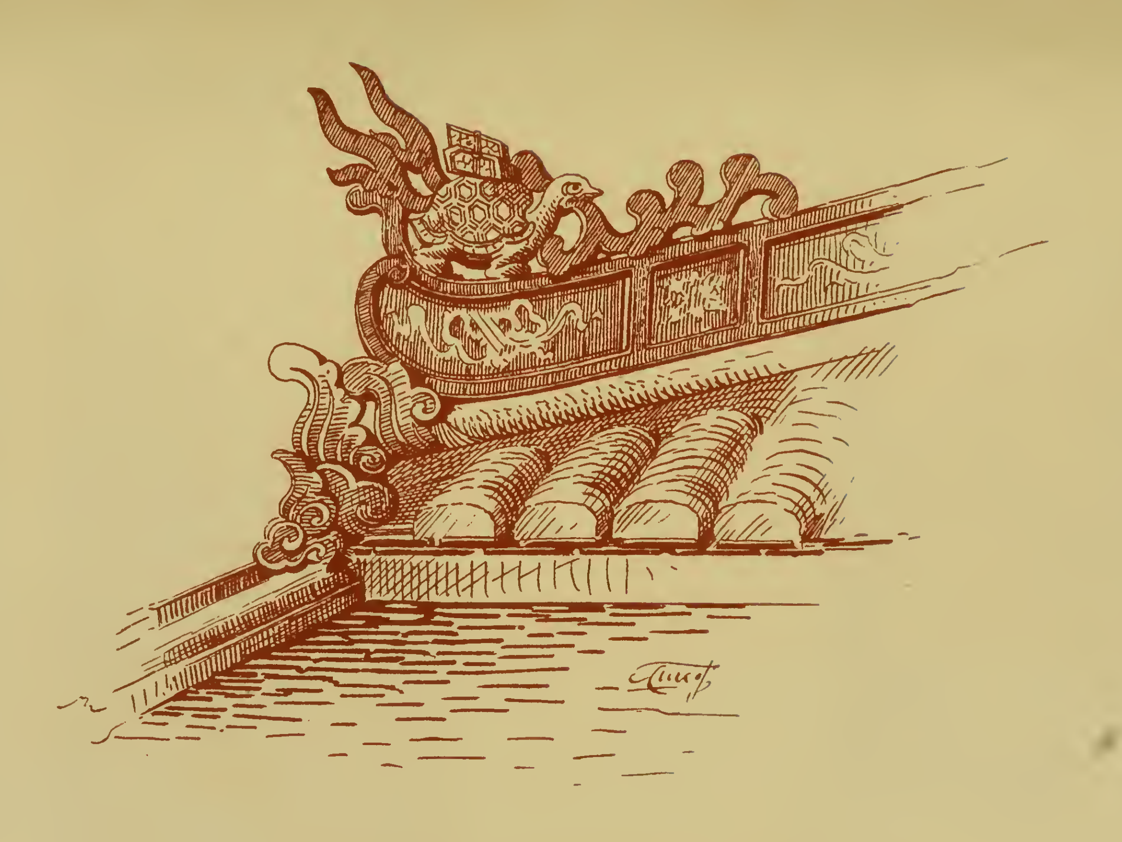


Planche CLXXVIII. — Tortue, ornement d'accent.



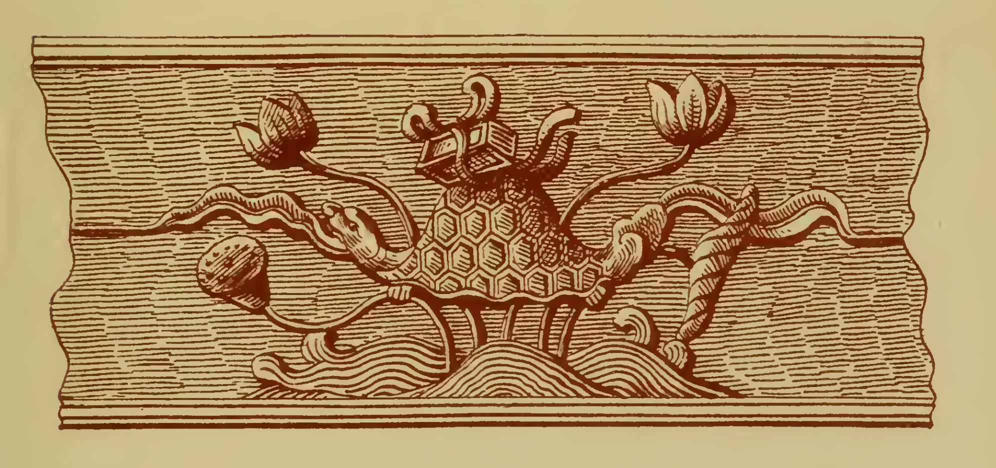
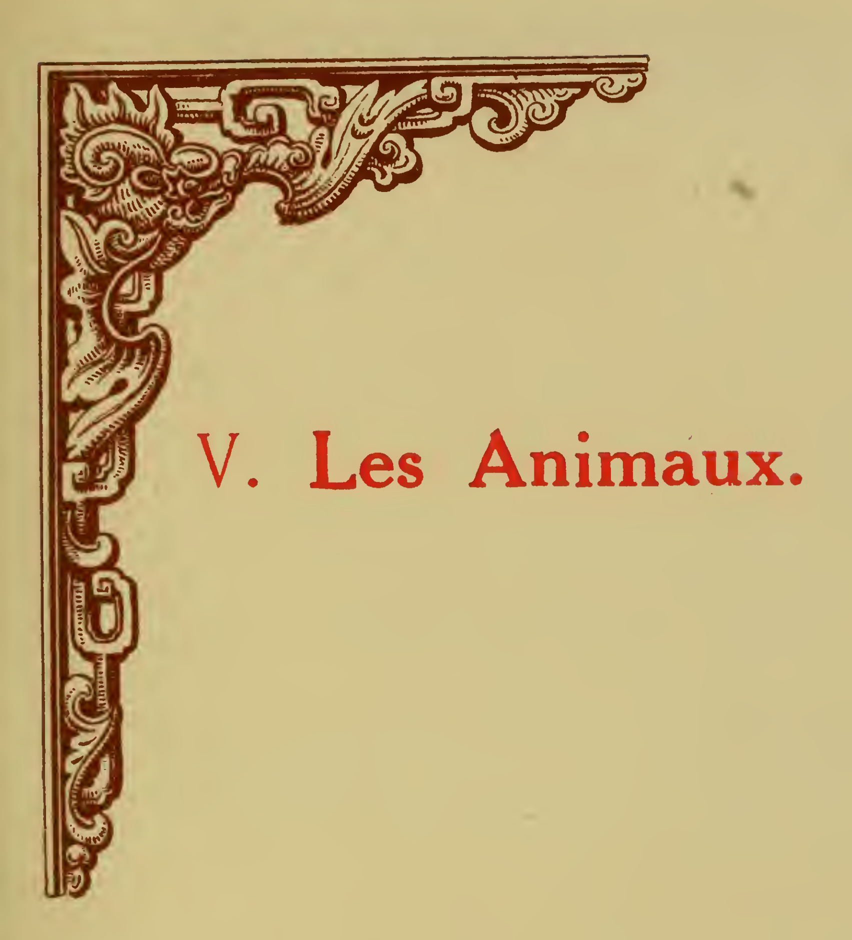


Planche CLXXIX. — Feuille de nénuphar se changeant en tortue.



V. Les Animaux.

5° LA CHAUVE-SOURIS



La Chauve-Souris.

La chauve-souris joue un grand rôle dans l'art ornemental annamite. C'est qu'elle est un symbole de bonheur. Son nom annamite, *con dơi*, ou *con dơi dơi*, ne dit rien ; mais son nom sino-annamite, *phúc* 蝠, se prononce de la même façon que le mot *phúc* 福 qui signifie « félicité, bonheur ». On en est venu à prendre la figure de l'animal pour exprimer le bonheur ; la représentation de la chauve-souris est un souhait de bonheur, et le bonheur parfait est constitué par les « cinq chauves-souris », *ngũ phúc*, c'est-à-dire les « cinq bonheurs », qui sont, avec des variantes, naturellement, suivant les auteurs : une longue vie, *thọ* 壽 ; la richesse, *phú* 富 ; la paix et la santé, *khang ninh* 康 寧 ; l'amour de la vertu, *du hảo đức* 攸 好 德 ; une mort naturelle, à un âge avancé, *khảo chung mạng* 考 終 命. C'est tout cela que signifie le groupe des cinq chauves-souris que l'on voit si souvent sur le couvercle des boîtes sculptées, ou sur les panneaux brodés (Planche CLXXX).

On a souvent, avec l'image de la chauve-souris, un jeu de mots multiple. Au mot *phúc*, « bonheur », est souvent associé, dans le langage, ou en littérature, le mot *khánh* 慶 qui a un sens analogue, « récompenses, bonheur et félicitations résultant d'une faveur reçue ». Mais ce mot *khánh*, à son tour, est également la prononciation du caractère 磬, qui désigne un tam-tam en pierre, un lithophone. Le jeu de mots relatif au mot *phúc* sera complété par un autre jeu de mots ayant pour sujet le mot *khánh* : on représentera la chauve-souris tenant dans sa gueule un lithophone agrémenté de deux glands, et ce dessin se lira *phúc khánh*, ce qui signifiera littéralement et au sens matériel : « chauve-souris et lithophone », mais qui aura en même temps et surtout le sens figuré de « bonheur et félicité » ; et ce sera encore un souhait (Planches CLXXXVI, CLXXXIX, CXC).

Ou bien, c'est le mot *thọ*, que l'on associe au mot *phúc*, et l'on a l'expression *phúc thọ*, « félicité et longue vie ». Cette expression se traduit encore, dans l'ornementation, par une chauve-souris, *phúc*, qui tient dans sa bouche le caractère *thọ* stylisé, réduit parfois à un simple cadre polygonal, l'animal étant alors une simple feuille qui s'étire ou se recroqueville en forme de chauve-souris (Planches CXCI, CXCII).

Au lieu du tam-tam en pierre ou du caractère de la longévité, la chauve-souris tient parfois suspendue à sa bouche une corbeille de fleurs. C'est un des « huit joyaux », nous l'avons vu, symbole de jouissances et de bonheur (Planche CLXXXIV).

Au point de vue décoratif, la chauve-souris est souvent munie de deux longs glands, *dơi tua*, qui n'ont, semble-t-il, aucun sens figuré (Planche CLXXXI, etc).

Elle peut se transformer en feuille, *lá hóa phúc* ; en fleurs de pruniers, *mai hóa phúc* ; en nénuphar, *sen hóa phúc* ; en fruit, *quả hóa phúc* ; en nuage, *vân hóa phúc* ; mais surtout en grecque, avec ou sans feuilles, *hồi văn hóa phúc*. La fantaisie de l'artiste se donne libre carrière avec elle, autant qu'avec le dragon. Elle occupe parfois le centre d'un panneau, mais, le plus souvent, elle se tapit dans les encoignures, que ses ailes garnissent avec élégance. Ou bien, surtout en orfèvrerie, elle sert de pendeloque.

L. Cadière.





Planche CLXXX. — Encrier.

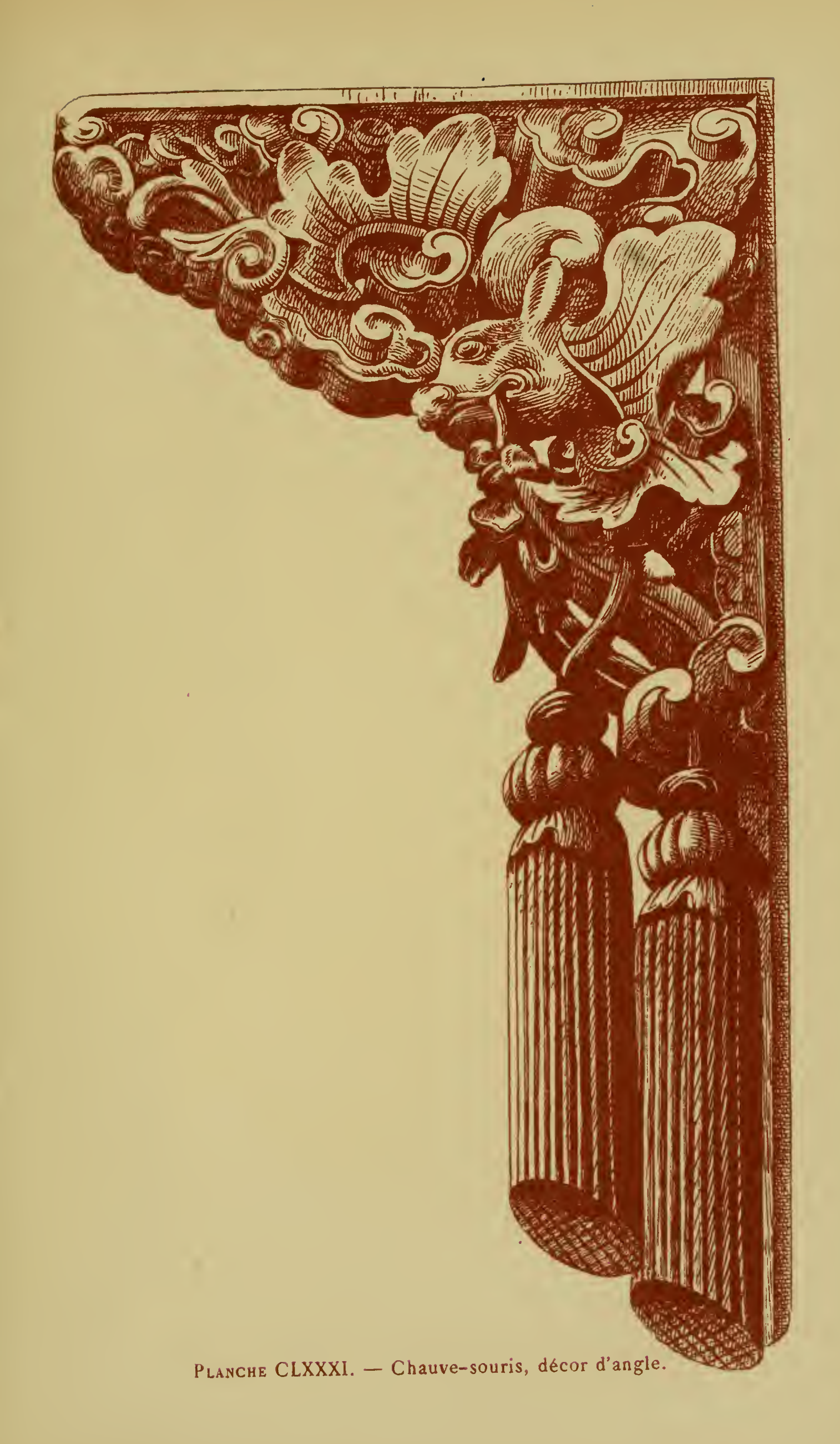


Planche CLXXXI. — Chauve-souris, décor d'angle.

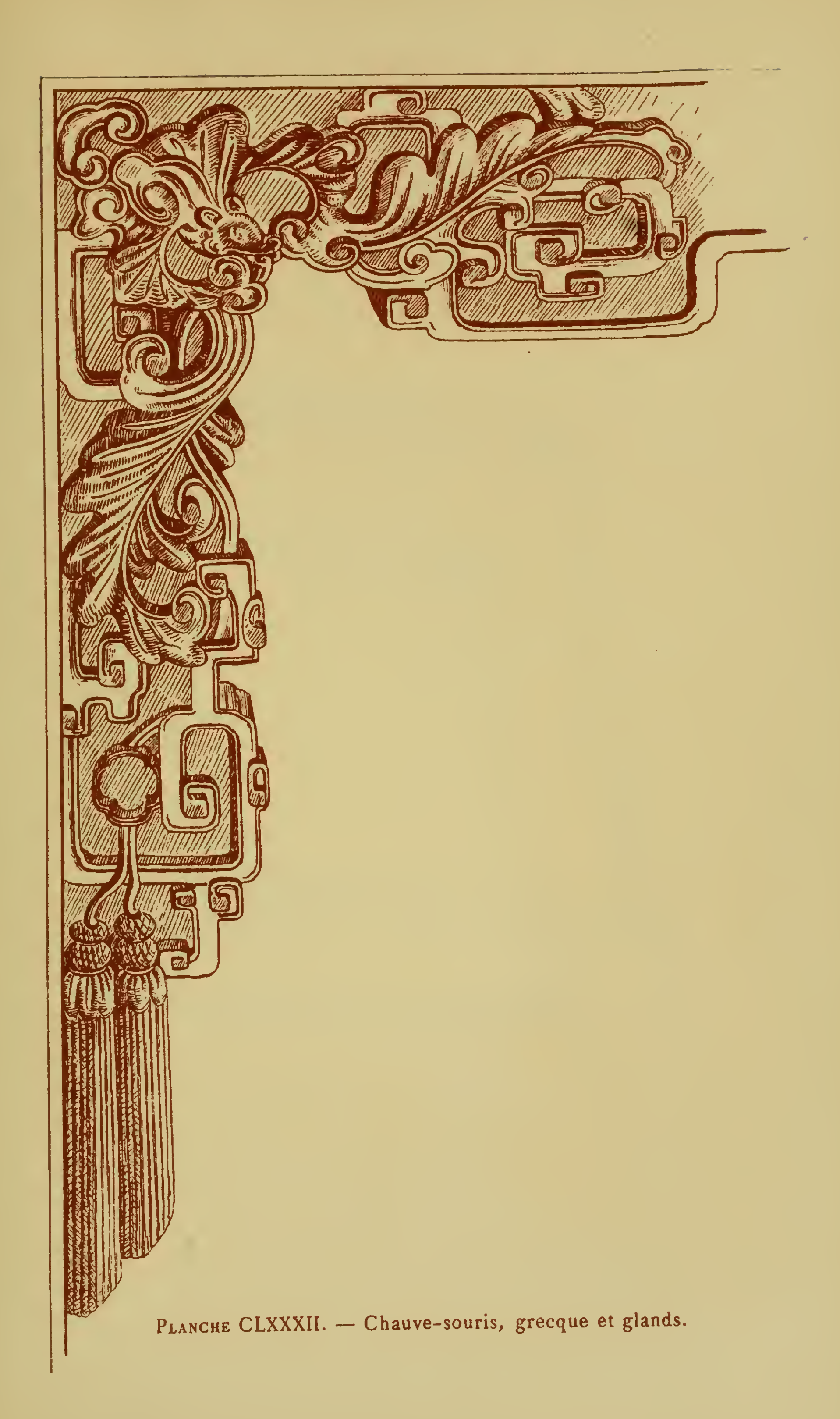


Planche CLXXXII. — Chauve-souris, grecque et glands.



Planche CLXXXIII. — Table.

(Cliché de M. G. Daydé).

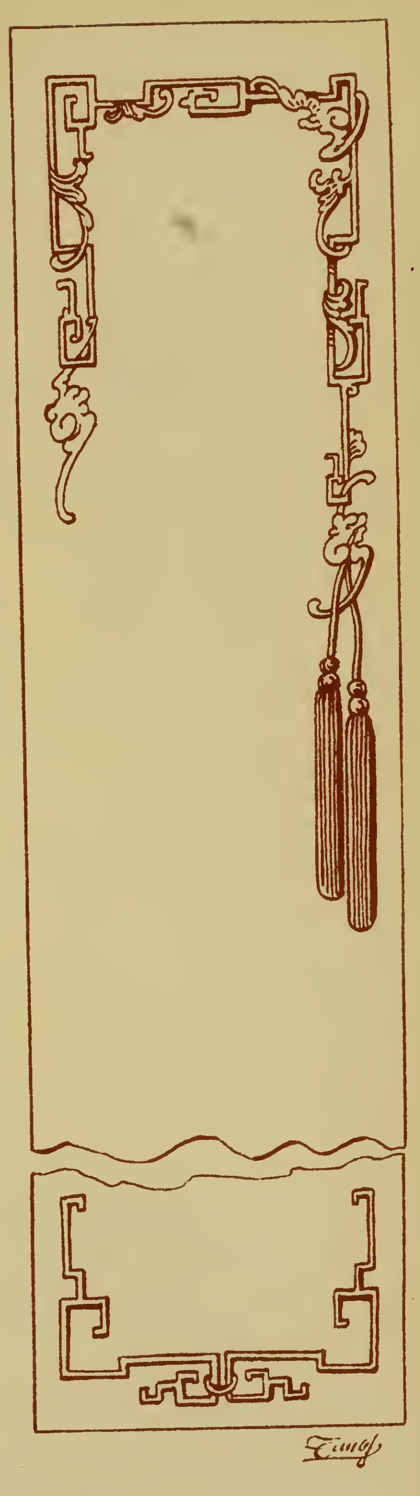


Planche CLXXXIV. — Chauve-souris et grecques.

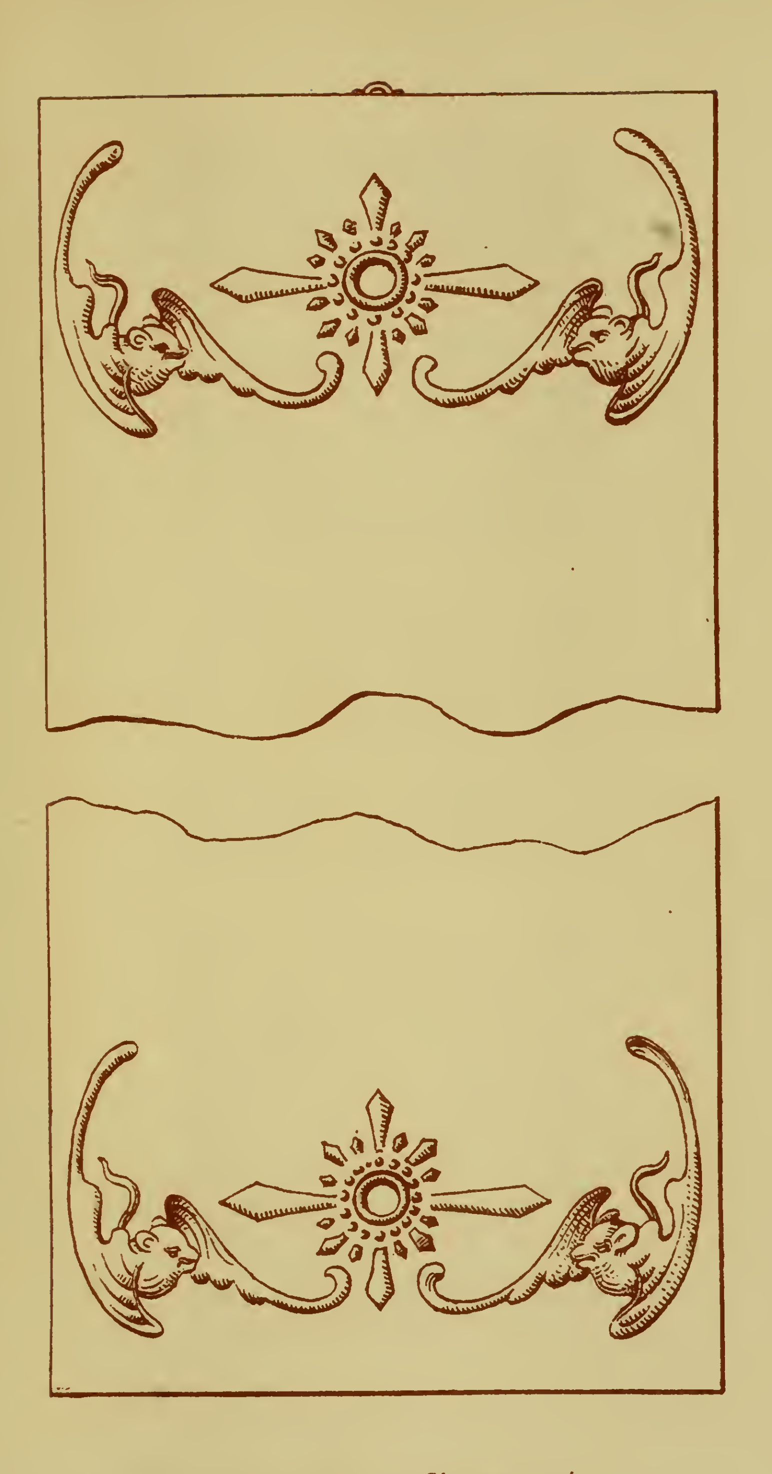


Planche CLXXXV. — Chauves-souris.

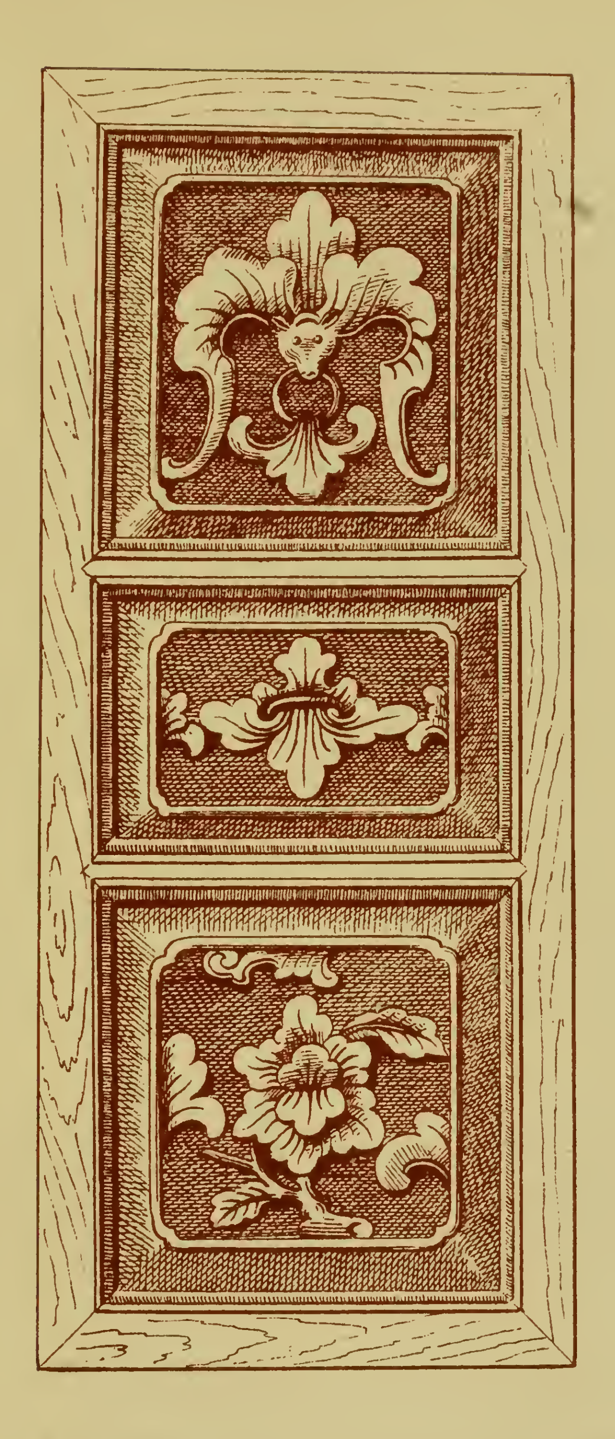


Planche CLXXXVI. — Feuille se changeant en chauve-souris.

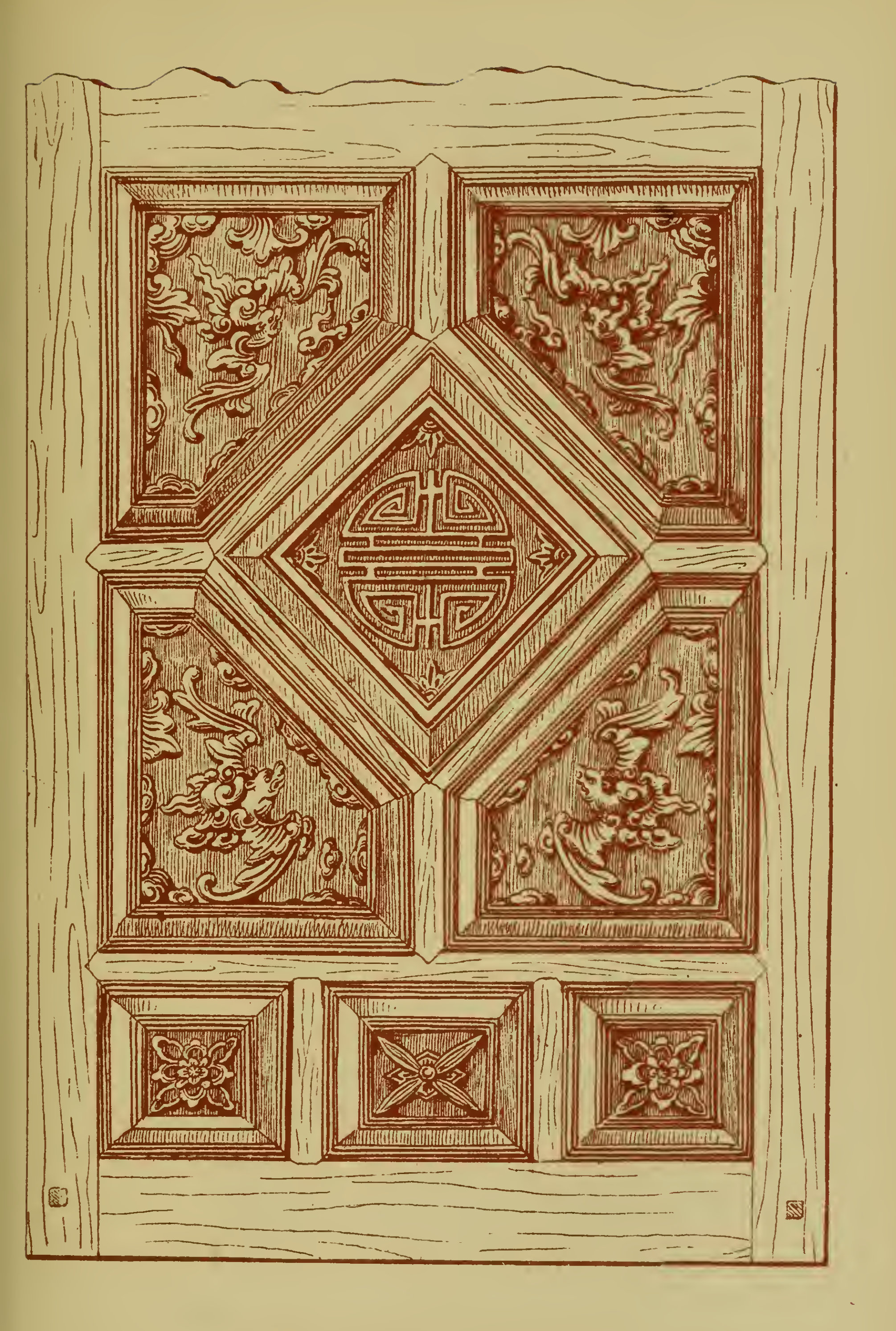


Planche CLXXXVII. — Décor de porte.

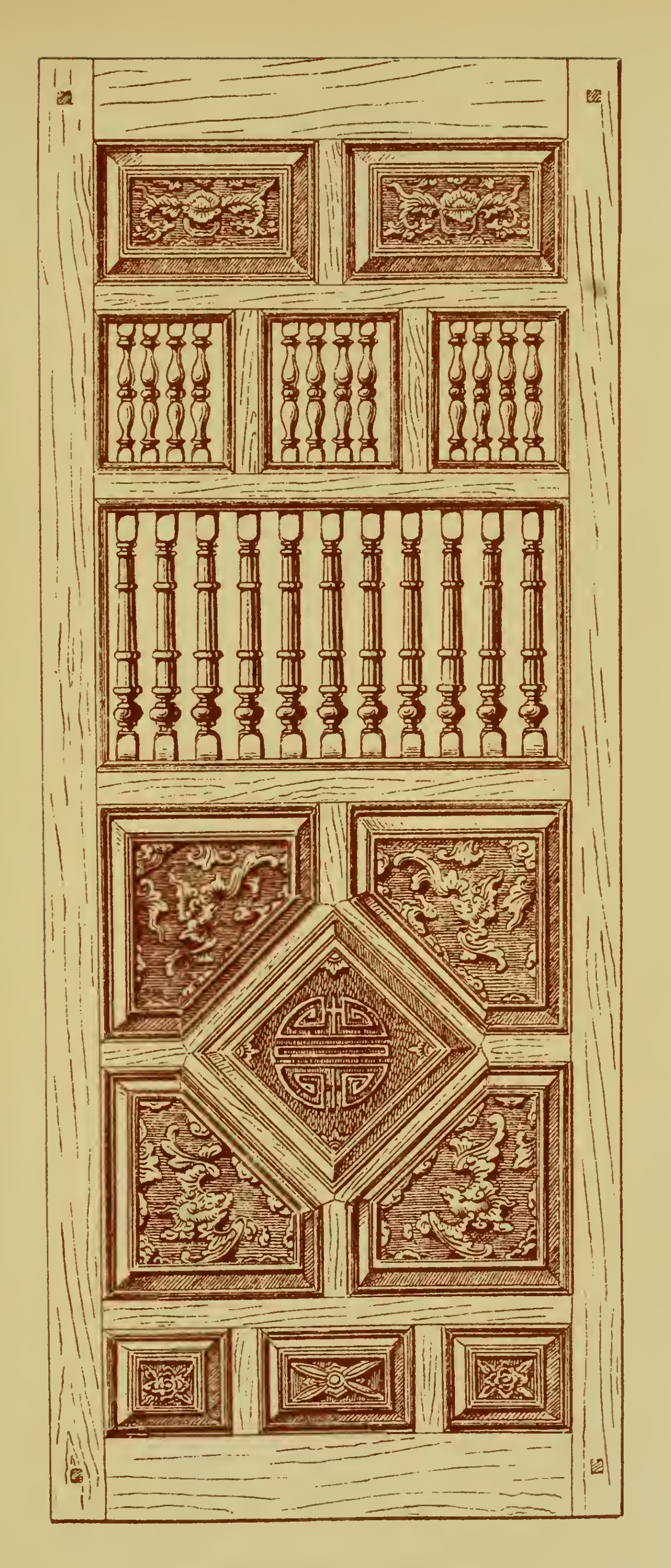


Planche CLXXXVIII. — Porte sculptée.



PLANCHE CLXXXIX. — Chauve-souris et feuillage.



Planche CXC. — Feuilles et chauve-souris.



Planche CXCI. — Chauve-souris et longévité.

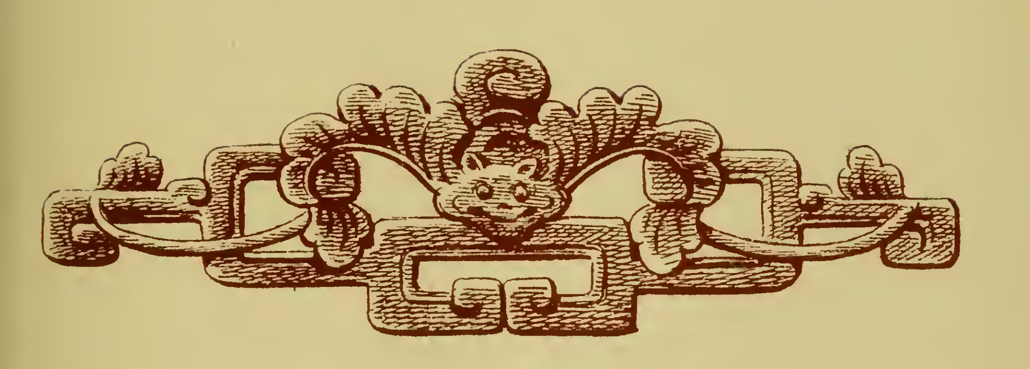


Planche CXCII. — Chauve-souris et grecque.



Planche CXCIII. — Feuilles et chauve-souris.

V. Les Animaux.



6° LE LION



Le Lion.

Le lion est employé, dans l'art annamite, sous deux formes et sous deux noms.

Nous avons d'abord le *con sư tử* 獅 子. Crinière frisée, pelage ondulé, queue fournie, en panache, griffes puissantes ; mais l'air est débonnaire et bon enfant. C'est que l'animal est toujours représenté jouant avec une boule, *trái cầu*, attachée à un long ruban qui s'effiloche en flammes ou se noue artistement. L'ensemble du sujet est, bien entendu, traité conventionnellement, surtout le pelage.

Ce motif est employé ordinairement comme ornement d'angle : le lion paraît descendre d'un pilier de porte, s'appuyant des deux pattes de devant sur la crête du mur qui fait suite à la porte. Dans ce cas, nous avons un seul animal, toujours avec sa sphère : *sư hi cầu*, « le lion s'amusant avec la sphère ».

Parfois il décore un écran ; mais alors c'est un groupe de cinq lions que nous avons : *ngũ sư hi cầu*, « les cinq lions s'amusant avec la sphère » (Planche CXCV).

Ou bien encore, on voit l'animal, seul ou avec d'autres, juché sur le sommet d'un pot à chaux ou d'un brûle-parfum (Planche CXCVI). Mais lorsque la boule traditionnelle fait défaut, il y a confusion dans l'esprit des Annamites : les uns disent que l'on a affaire à la licorne, d'autres au lion. Il est difficile de trancher la difficulté : ici, comme dans beaucoup de cas, il y a de l'imprécision dans la faune artistique annamite.

Une autre forme du lion, c'est le *nghê* 麑 ou 猊, ou *toan nghê* 狻 猊 (Planche CXCVII . Les dictionnaires, tant annamites que chinois, donnent, à ces mots, les sens de « faon », « cheval sauvage », « lion rapide », « lion du Thibet ». Toujours la même imprécision. Mais la forme générale de la bête, les griffes, les poils, la gueule armée de crocs menaçants, tout fait écarter, dans notre représentation, le sens de faon et de cheval. C'est bien un lion que nous avons devant nous. Et c'est un lion rapide. La légende veut qu'il fasse cinq cents lieues en un jour, ou mieux, qu'il franchisse cinq cents lieues d'un seul bond. Il dévore les tigres eux-mêmes.

Comme motif d'ornement, le *nghê* décore la cour du palais Thái-Hòa, le palais des grandes audiences. L'animal, placé dans une grande cage en verre, a plus d'un mètre de haut ; il est en bronze doré et ne manque pas d'allure. Il y en a deux, un de chaque côté de la cour. Nous avons également deux

nghê de dimension à peu près égale, et également en bronze doré, devant le pavillon de la stèle de Thiệu-Trị (Planche CXCVII).

Certains grands brûle-parfums, en bronze, représentant un lion assis sur les pattes de derrière, portent le nom de *kim toan nghê*, « lions rapides en métal ». Le brûle-parfum est aménagé dans le dos de la bête. Celle-ci est alors un peu différente de la figure que nous avons au palais ou aux tombeaux : en particulier, elle porte une corne au milieu du front.

Nous nous rapprochons donc de la licorne, qui, régulièrement ne devrait avoir qu'une corne. Et de fait, certains bibelots, en cuivre ou en bronze, aménagés en brûle-parfum ou non, qui ressemblent étrangement au *nghê*, par le pelage, par les crocs, par les griffes même, sont cependant, aux yeux des Annamites, aux yeux même des artistes qui les font, des licornes, *lân*, *kỳ lân*. Je signale la confusion, qui peut n'être que le fruit de l'ignorance (Planche CLXIII).

Nous avons peut-être une confusion semblable pour les animaux qui décorent le sommet des piliers. Ils ressemblent étrangement au lion, *sư*. G. Dumoutier, dans ses *Symboles, emblèmes et accessoires du culte chez les Annamites* (1), donnant la tradition tonkinoise, les appelle des lions. Mais, pour les Annamites de Hué, ce sont des licornes *lân*, *kỳ lân*. C'est pour cela que j'ai rangé toutes ces représentations dans le chapitre consacré à la licorne (Planches CLXI, CLXII).

L. Cadière



(1) Page 161.



Planche CXCIV. — Lion.



Planche CXCV. — Les cinq lions.

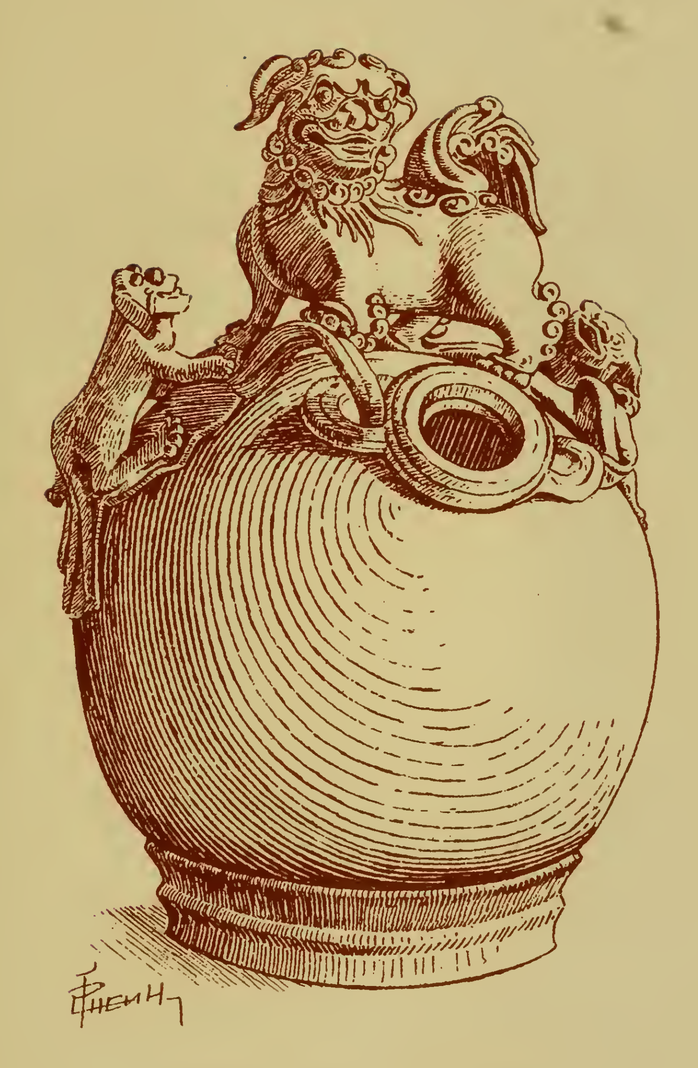
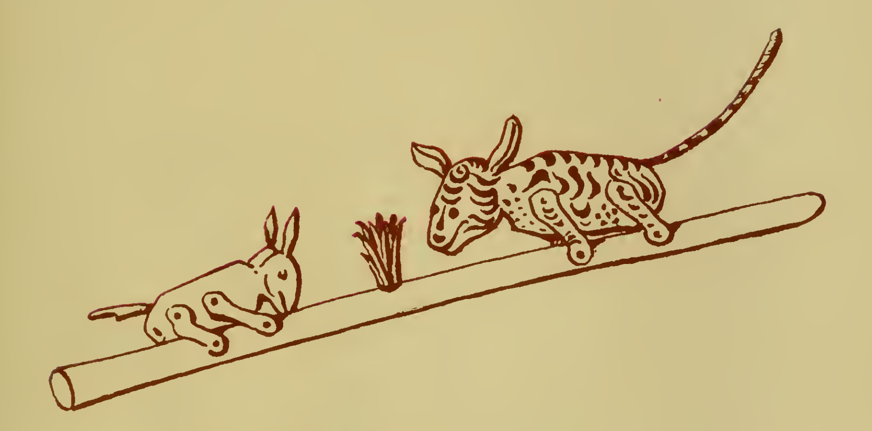


PLANCHE CXCVI. — Les trois lions.



Planche CXCVII. — Le lion rapide.

V. Les Animaux.



7° LE TIGRE



Planche CXCVIII. — Tigre.



Planche CXCIX. — Tigre, talisman magique.

V. Les Animaux.



8° LE POISSON



Le Poisson.

En Chine, le mot qui désigne le poisson a la même prononciation que le mot qui signifie « superflu ». L'image du poisson est, par conséquent, le symbole de l'abondance. On vend des images représentant un gros bébé tenant dans ses mains un poisson, et la légende explique le sens : « Riche, il a un poisson » ; c'est-à-dire : « Riche, il a du superflu » (1).

En Annam, le jeu de mot est impossible car les deux mots se prononcent différemment : « poisson », 魚 *ngư* ; « superflu », 餘 *dư*. Mais c'est peut-être en souvenir de ce symbolisme que, à Hanoi, pour la fête des enfants, on vend tant de poissons confectionnés artistement en papier huilé. Cette coutume n'existe pas à Hué ni dans les environs. Mais, au jour de l'an, on vend des poissons en papier de couleurs, que l'on suspend devant l'autel des ancêtres, ou dans la maison, comme ornements de bon augure. Il faut voir, sans doute, dans cette pratique un dernier vestige de la croyance chinoise (Figure du titre de ce chapitre).

Au Tonkin, le poisson est employé, sur presque toutes les pagodes, comme ornement d'accent, aux extrémités de l'arête faîtière. C'est, si l'on m'a bien renseigné, « le poisson se changeant en dragon ». Les artistes ont su donner à la queue, stylisée parfois en simples volutes, une grande légèreté, une élégance remarquable.

A Hué, nous avons ce motif dans quelques palais et dans quelques rares pagodes. Tantôt le poisson est représenté à l'état naturel (Planche CCIV) ; tantôt il est stylisé, comme au Tonkin (Planche CCV). Mais le motif n'est pas populaire. Certaines pièces, en terre émaillée, de facture remarquable, paraissent provenir de Chine (Planche CCIII).

L'emploi du poisson comme gargouille est naturel : l'eau est son élément (Planche CCII). Sa présence dans la décoration des lavabos s'explique aussi (Planche CCI). Mais, avec les lavabos décorés de têtes de phénix ou de

(1) *Recherches sur les superstitions en Chine : Les pratiques superstitieuses*, par le P. Henri Doré, page 475.

têtes de dragons, et à la charpente sobre et délicate, nous sommes davantage dans la tradition annamite.

Le poisson est un symbole de richesse, avons-nous dit. Le poisson qui se transforme en dragon représente le lettré qui, par l'étude, réussit aux examens et obtient une charge dans l'État. C'est pour cela que l'expression chinoise : *Long môn điểm ngạch* 龍 門 點 額, « se blesser le front au rapide de Long-Môn », signifie : être refusé aux examens du doctorat. On fait allusion à la légende qui veut que le poisson appelé par les Annamites *cá gáy*, la carpe, soit changé en dragon, s'il parvient à franchir le rapide de Long-Môn, « la porte du Dragon », en Chine. C'est pour cela que lorsqu'on a refait les bâtiments du Quốc-Tử-Giám, à Huế, la façade de la salle principale a été décorée de poissons qui se transforment graduellement en dragons.

L'emploi du poisson comme décoration de crécelle (Planche CC), est assez rare à Huế. (Voir le modèle ordinaire, planches CXXXI, CXXXII).

L. Cadière



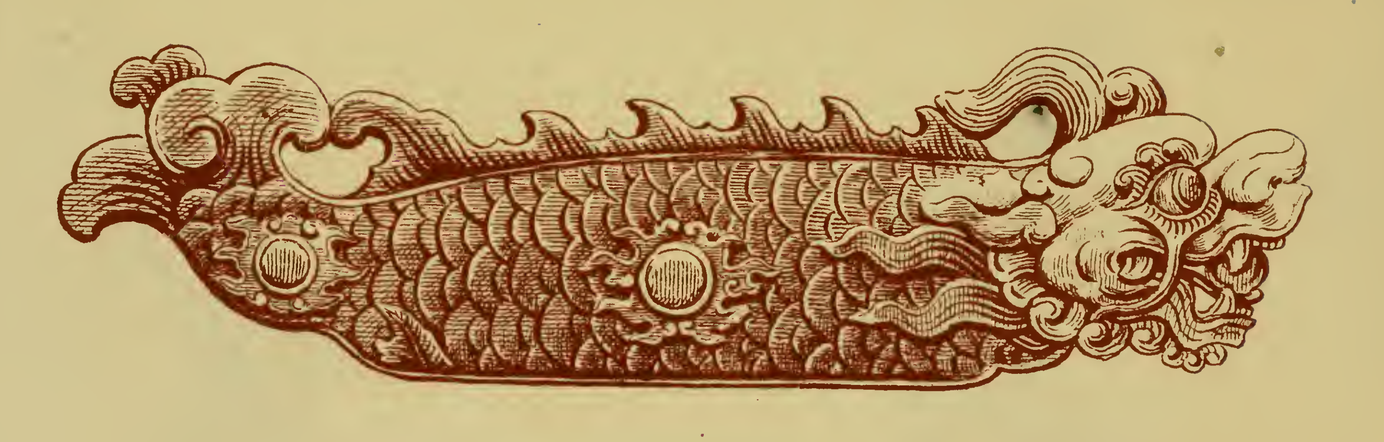


Planche CC. — Crécelle en forme de poisson.



Planche CCI. — Support de cuvette lavabo.

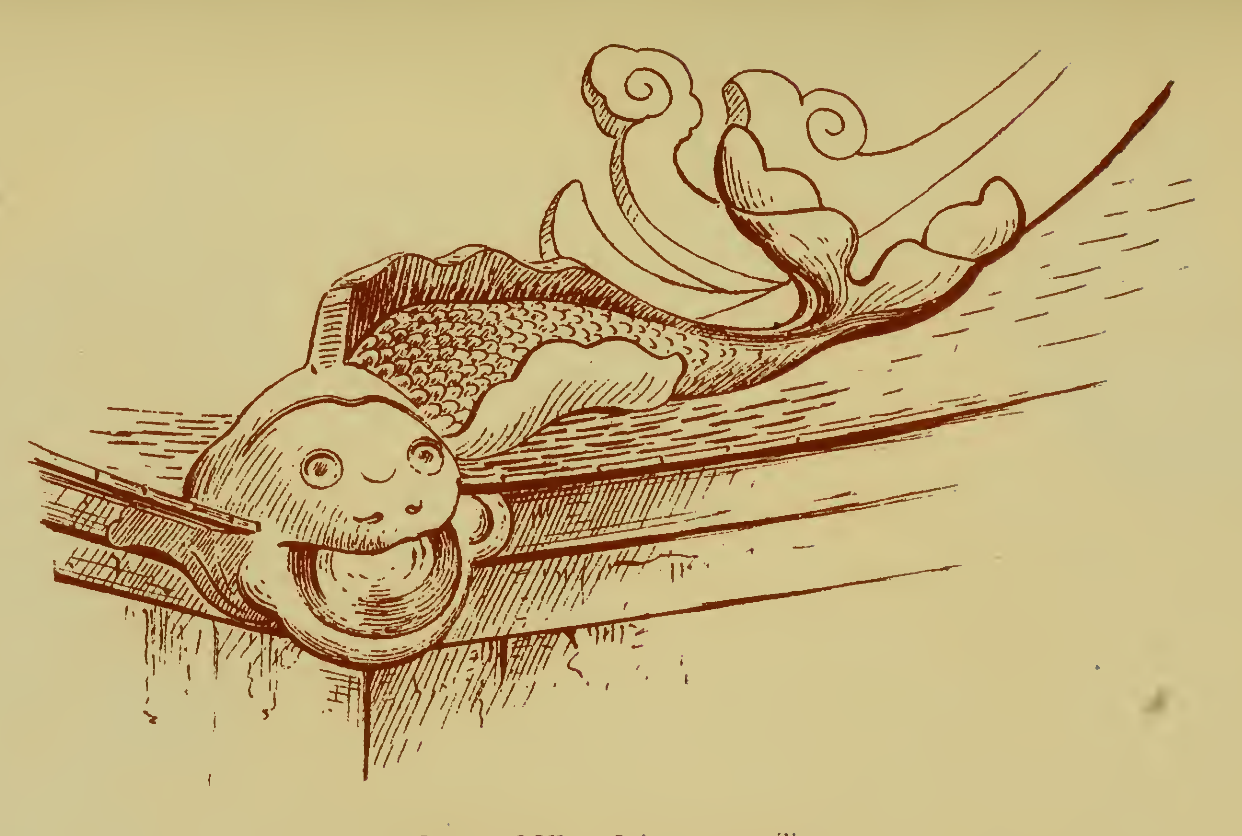


Planche CCII. — Poisson gargouille.



Planche CCIII. — Poisson en terre vernissée.

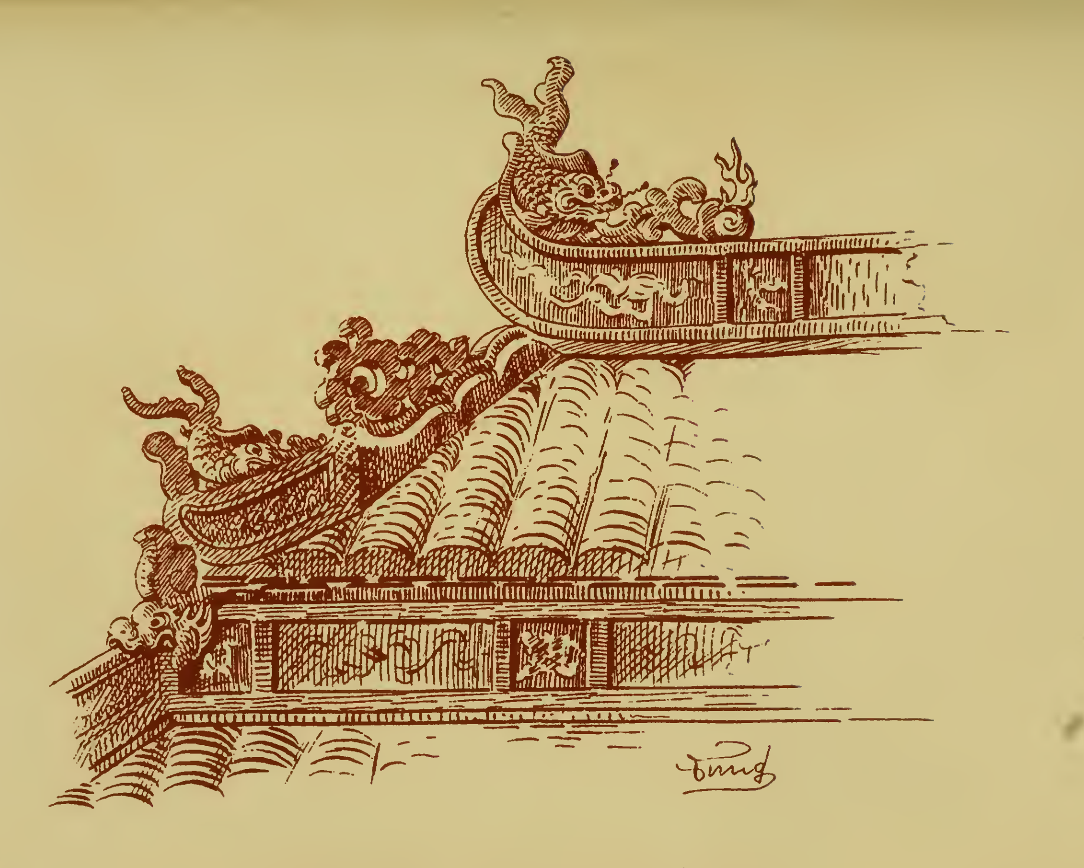


Planche CCIV. — Poisson, ornement d'accent.





Planche CCV. — Poisson stylisé.

VI. La Sculpture proprement dite.





Planche CCVI. — Statue de mandarin militaire.

(Cliché de M. G. Daydé).



PLANCHE CCVII. — Statue de mandarin civil.

(Cliché de M. G. DAYDÉ).



Planche CCVIII. — Génie gardien de porte.



PLANCHE CCIX. — Génie gardien de porte.



PLANCHE CCX. — Cheval, à la cour funéraire de Thiệu-Trị.



Planche CCXI. — Eléphant, à la cour funéraire de Thiệu-Trị.

VII. **Le Paysage.**





Le Paysage.

Le paysage, et par ce mot j'entends même de petits tableautins composés d'une plante et d'un oiseau ou d'un insecte, le paysage est réglé par les « antiques règles », *cổ điển* 古 典, qui déterminent les éléments du tableau, les personnages de la scène.

Pour les moins compliqués de ces paysages, nous avons comme une symbiose artistique : une plante et un animal sont associés indissolublement, et les règles sont énoncées dans des formules sino-annamites, composées de deux mots, exprimant les deux éléments du groupe.

Voici ces formules :

Mai điểu 梅 鳥, « prunier et oiseaux ».
Mai hạc 梅 鶴, « prunier et grue ou aigrette ».
Lan bướm, ou *lan điệp* 蘭 蝶, « amaryllis et papillons ».
Cúc điệp 菊 蝶, « chrysanthème et papillons ».
Trúc hổ 竹 虎, « bambou et tigre ».
Trúc yến 竹 燕, « bambou et hirondelle ».
Liên áp 蓮 鴨, « nénuphar et canard ».
Tùng lộc 松 鹿, « pin et axis ».
Tùng hạc 松 鶴, « pin et grue ».
Đơn trĩ 丹 雉, « pivoine et argus ».
Ngô đồng phụng 梧 桐 鳳, « le sterculia et le phénix ».
Liễu mã 柳 馬, « le saule et le cheval ».
Tiêu tượng 蕉 象, « le bananier et l'éléphant ».
Kê cóc 鷄 穀, « gallinacée et céréales ».
Đào keo 桃 鸚, « pêcher et perroquet ».
Đào ngưu 桃 牛, « pêcher et buffle ».
Lựu thử 榴 鼠, « grenadier et rat ».
Lê dương 梨 羊, « poirier et chèvre ».
Nho sóc 蕭 猢, « vigne et écureuil ».

Quả điệu 菓蝶, « courge et papillons ».

Gầu ó 猜鴞, « ours et milan ». Autrement dit : *anh hùng hội* 英雄會. « les terribles réunis ».

Nghiêu cò, « l'huître et l'aigrette ».

Certains de ces thèmes, développés, forment une petite scène, un petit paysage. Par exemple, on voit l'aigrette qui pique son bec dans l'huître entr'ouverte, pour avaler la chair de l'huître, ou celle-ci qui referme brusquement ses écailles, prenant le bec de l'aigrette qui se débat. Ou bien, à côté du *sterculia* sur lequel est posé le phénix, s'élève une maison. Ou bien encore, le cheval qui s'avance vers le saule est conduit par un cavalier qui a mis pied à terre, et, au pied du saule, une jeune femme joue de la guitare. Tout autour, un rocher, quelques amaryllis ; au loin, des montagnes (Titre du chapitre : *le Paysage*). Nous avons donc déjà le paysage.

Une catégorie de peintures où semble régner une plus grande liberté est celle dite *hoa điểu* 花鳥, « oiseaux et fleurs ». L'artiste peut mettre l'oiseau et les plantes qu'il veut.

Avec les *sơn thủy* 山水 « montagnes et eaux », nous avons le paysage proprement dit, avec des montagnes lointaines, des cours d'eau, des bosquets d'arbres. Si le paysage comprend des maisons, stylisées plus ou moins, on a la catégorie des *sơn đình* 山亭, « montagnes et habitations ».

Enfin, le paysage animé, où se meuvent des personnages, des guerriers, des lettrés, des solitaires, des philosophes, de grandes dames ou d'aimables jeunes filles, rentre dans la catégorie des *bá cổ* 百古, des « cent antiques », où l'on retrace toutes les scènes historiques ou légendaires de l'antiquité chinoise. Si l'artiste s'inspire de la vie champêtre, on a la catégorie dite : *câu, tiêu, canh, mục,* 釣樵耕牧 « pêcheur, bûcheron, laboureur, pasteur » ; ou, avec une variante : *ngư, tiêu, canh, độc,* 漁樵耕讀, « pêcheur, bûcheron, laboureur, étudiant ».

L. Cadière



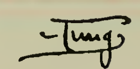


Planche CCXII. — Pin et axis.

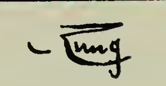


Planche CCXIII. — Pin et habitation.



Planche CCXIV. — « Les cent antiques ».



Planche CCXV. — Tableau allégorique : longue vie et bonheur.



Planche CCXVI. — Tableaux de genre : pêcheur, bûcheron.



Planche CCXVII — Tombes de bonzes.



Planche CCXVIII. — Portail d'habitation princière.



Planche CCXIX. — Portail.



Planche CCXX. — Portail Sud du palais du Jeûne, au Nam-Giao.



Planche CCXXI. — Pagodon, sur l'avenue du Nam-Giao.

Planche CCXXII. — Portail du temple de Kiên-Thái-Vương.



TABLE DES ILLUSTRATIONS

Couverture.

Première page : Caractère de la longévité et feuillages se changeant en dragons. (*Aquarelle de* M. E. Gras, *d'après la porte d'une niche cultuelle sculptée à jour.* — Voir Planches L et LI).

Quatrième page : Caractère *Kinh* 京, « Capitale », encadré de grecques et de chauves-souris, d'après l'encadrement du couvercle d'une boîte sculptée. (*Aquarelle de* M. E. Gras).

Encadrements.

Titre. Adaptation, par M. Tôn-Thất Sa, d'un cadre de lanterne sculptée, au palais Cần-Chánh.

Page 7. Adaptation, par M. Tôn-Thất Sa, d'un cadre de lanterne sculptée, au palais Cần-Chánh.

Pages 9, 24, 25, 40, 41 : Fleurs et feuilles de nénuphar stylisées. (*Adaptation, par* M. Trần-Văn-Phềnh, *de l'encadrement d'un tympan en bronze, daté de 1674 et conservé à la pagode Thiên-Mộ*).

Sur ce tympan, consulter le *Bulletin A. V. H.*, 1915, p. 273 et Planches XXXVII, XXXVIII. — Pour la forme des fleurs et feuilles de nénuphar, comparer les Planches C, CI, CII.

Pages 10, 11, 26, 42, 43 : Fleurs et feuilles de nénuphar, avec animaux. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

D'après l'ornementation d'une cuve en bronze du palais, datant probablement de la fin du XVIIe siècle.

Pages 12, 13, 28, 29, 44, 45 : Fleurs de nénuphar, stylisées, avec feuillage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après l'encadrement d'une stèle, datée de l'année *tân-vị* de la période Cảnh-Hưng, 1751, conservée au hameau de Ngọc-Triều, village de Long-Hồ, sous-préfecture de Hương-Trà, province de Thừa-Thiên.

Pages 14, 15, 30, 31, 46, 47 : Grecque et feuillage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après l'encadrement d'une stèle, datée de la 20e année de Minh-Mạng, 1839, conservée au village de An-Bình, sous-préfecture de Hương-Trà, Thừa-Thiên. Voir le tympan de cette stèle. Planche LXVII.

Pages 16, 17, 32, 33, 48, 49 : Phénix et banderoles ; en haut et en bas, globe enflammé. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après l'encadrement d'une stèle, datée de la 2e année de Thành-Thái, 1890, hameau de Xuân-Giang, village de Dương-Xuân, sous-préfecture de Hương-Thủy, Thừa-Thiên.

Pages 18, 19, 34, 35, 50, 51 : Feuillage se changeant en dragon ; en haut, globe enflammé. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après l'encadrement d'une stèle.

Pages, 20, 21, 36. 37, 52, 53 : Les huit « joyaux » ; en haut, la calebasse ; en bas, le glaive ; à droite et à gauche, le paquet de livres avec les deux pinceaux. Dans les angles, grecque tourbillonnante, avec applique de fleurs de prunier. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après l'encadrement d'une stèle, datée de la 5e année de Duy-Tân, 1911, conservée au village de An-Ninh, sous-préfecture de Hương-Trà, Thừa-Thiên.

Pages 22, 23, 38, 39, 54, 55 : Chauves-souris et grecques, corbeille de fleurs et glands. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Page 55 : Adaptation, par M. TÔN-THẤT SA, d'un cadre de lanterne sculptée, au palais Cần-Chánh.

Têtes de chapitres et culs de lampe.

Page 57 : Grecque-étagère. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG). Hauteur, à gauche : 0,098 ; à droite : 0,148 ; largeur : 0,40 ; profondeur : 0,155.

Page 59 : Grecques et chauves-souris. (*Adaptation de motifs annamites, par* M. TÔN-THẤT SA).

Dans les angles, les chauves-souris tiennent dans leur bouche des tamtams avec des glands ; le motif se lit : *phúc khánh*, « chauve-souris et tamtam », « bonheur et félicitation ».

Page 62 : Grecque-étagère. (*Adaptation de motifs annamites, par* M. TÔN-THẤT SA).

Page 63 : Caractère de la longévité, en forme « de pied de jarre », *chữ thọ chơn ché*, ou en forme de brûle-parfum. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après un panneau en papier, suspendu dans les maisons, le jour de l'an, comme souhait de longue vie.

Page 65 : Caractère de la longévité, *thọ*, stylisé, et grecques. (*Motifs de l'art annamite adaptés par* M. TÔN-THẤT SA).

Remarquer, des deux côtés du caractère, les deux anneaux entrelacés, symbole d'union indissoluble.

Page 66 : Caractère double de la longévité, *thọ*, branche de prunier et fleurs de pivoine. (*Adaptation de motifs annamites, par* M. TÔN-THẤT SA).

Le motif central est la « double longévité » *song thọ*. La pivoine est le symbole des grâces de la jeunesse et de la beauté. Le prunier est un porte-bonheur et un préservatif contre les esprits mauvais.

Page 67 : Le rouleau. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après la Planche LX.

Page 69 : Globe enflammé et phénix, décor d'arêtes faîtières (*Adaptation de motifs annamites par* M. TÔN-THẤT SA).

Page 72 : La guitare, l'un des « huit joyaux ». (*Adaptation d'un motif annamite, par* M. TÔN-THẤT SA).

Page 73 : Feuillage et fleurs. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Reproduction d'un motif de la Planche LXXV.

Page 75 : Amaryllis se changeant en phénix. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Adaptation d'un motif de panneau sculpté, au temple funéraire du prince An-Khánh, sur la route de Confucius.

Page 81 : Nénuphar. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après un panneau sculpté, à la pagode du prince An-Khánh, sur la route de Confucius.

Page 83 : Dragon. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Tiré de l'encadrement d'une stèle, datée de 1729, sise au quartier de Cữa-Hoá, hameau de Tứ-Tây, village de An-Cựu, sous-préfecture de Hương-Thủy, Thừa-Thiên. Sur cette stèle et sur le bonze dont elle raconte l'histoire, voir *Bulletin A. V. H.*, 1914, pp. 147-161.

Page 85 : Tête de dragon vue de face. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Page 89 : Rameau de prunier se changeant en dragon. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Page 91 : Licorne. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Réduction de la Planche CLVI.

Page 93 : Chrysanthème se changeant en licorne. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Page 96 : Fleurs et feuillages. (*Adaptation par* M. TÔN-THẤT SA, *du motif de la Planche LXXIX*).

Page 97 : Phénix. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après l'encadrement d'une stèle, datée de la 2e année de Thành-Thái, 1890, sise au hameau de Xuân-Giang, village de Dương-Xuân, sous-préfecture de Hương-Thủy, Thừa-Thiên. Comparer l'encadrement des pages 16, 17, 32, 33, 48, 49.

Page 117 : Poissons. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après des poissons en papier peint, objets votifs de bon augure, à l'occasion du jour de l'an annamite.

Page 119 : Caractère de la longévité stylisé et feuillage. (*Adaptation de motifs annamites, par* M. TÔN-THẤT SA).

Page 120 : Chauve-souris et poisson. (*Dessin de* M. TÔN-THẤT SA, *d'après des motifs annamites*).

Le motif se lit en sino-annamite : *phúc ngư*, félicité et poisson. Mais la prononciation en chinois pourrait s'interprèter : « félicité surabondante ».

Page 121 : Statue de mandarin civil, à la cour funèbre du tombeau de Đồng-Khánh. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Réduction de la Planche CCVII.

Page 123 : Saule et cheval. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Tableau de genre, dit *liễu mã*, « saule et cheval ». Au pied d'un saule, une jeune femme, assise sur un rocher, joue de la guitare ; un cavalier, ayant mis pied à terre, s'avance vers elle ; à gauche, touffe d'orchydées ; à droite, touffe de bambous. Dessin au trait, d'après une peinture de l'entre-toit d'un des bâtiments du nouveau Quốc-Tử-Giám.

Page 125 : Paysage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Page 126 : Rameau de bambou. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Page 127 : Branche de bambou et oiseaux. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Page 164 : Caractère double de la joie et rameaux (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Page 165 : Rameau de prunier et oiseau. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Page 167 : Grecque-étagère et fruits. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Planches hors texte.

Planche I. Treillis en losange. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Le treillis est rehaussé de fleurs de pêcher, à quatre pétales. Au centre, la guitare, un des objets de la série des « huit joyaux ». — Un des panneaux ajourés de la balustrade, à l'étage du pavillon Minh-Đức au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche II. Treillis en losange. (*Dessin de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Le treillis est agrémenté de fleurs de citronnier, à huit pétales inégaux. Au centre, caractère de la longévité, *thọ*, stylisé.

Planche III. Treillis en forme de fleurs de citronnier. (*Dessin de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

D'autres appellent ce motif « fleur de diospyros », *bông thị*. Au centre, l'un des « huit joyaux » : le paquet de livres. — Un les panneaux ajourés de la balustrade, à l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche IV. Treillis en hexagone. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Au centre, l'un des « huit joyaux » : les deux flûtes — Un des panneaux ajourés de la balustrade, à l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche V. Treillis en hexagone enchevêtré. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Au centre, l'un des « huit joyaux » : le paquet de livres. — Panneau ajouré de la balustrade de l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche VI. Treillis en hexagone. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Au milieu des hexagones, fleurs de citronnier. Au centre du panneau, l'un des « huit joyaux » : le tamtam, signe de félicité. — Panneau ajouré, à la balustrade de l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche VII. Treillis hexagonal, en forme de fleurs de citronnier (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Le treillis est traité de la même façon que le treillis en losange de la Planche III ; mais la fleur de citronnier est modifiée à cause des côtés de l'hexagone, et n'a plus que six pétales, trois longs et trois courts. Au centre, l'un des « huit joyaux » : la gourde, symbole d'abondance. — Panneau ajouré, à la balustrade de l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche VIII. Boîte laquée avec incrustations en nacre. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Treillis hexagonal ; au milieu des hexagones, fleurs de prunier, à cinq pétales ; au centre, panneau à paysage de genre, dit *tùng lộc*, « pin et axis »: le pin, symbole de longue vie et de verte vieillesse ; la grue, *hạc*, autre symbole de longévité ; l'axis, *lộc*, dont le nom rappelle l'aisance, la richesse, le bonheur. — C'est le vieux travail de nacre annamite, à dessins géométriques. La nacre est noyée dans la laque noire. Dimensions de la boîte : longueur : 0 m. 22 ; hauteur aux coins : 0 m. 09 ; largeur : 0 m. 11.

Planche IX. Treillis en hexagone. (*Dessin de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Le treillis est traité librement. Il est rehaussé de fleurs de prunier. Au centre, caractère de la longévité, *thọ*, stylisé.

Planche X. Treillis en forme de craquelé. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Le nom annamite est *mặt rạn*, « mailles craquelées, ou en forme de craquelures » ; d'autres disent : « la noble tortue », c'est-à-dire treillis hexagonal, « qui a perdu sa forme originelle », *kim qui thất thể*. Fleurs de prunier en grappes. Le motif semble rendre un fouillis de branches de prunier fleuries, stylisées. Comparer la Planche IX. Au centre du panneau, un des « huit joyaux » : la conque, *tù và*, ou *còi*, instrument liturgique bouddhique. — Panneau ajouré, à la balustrade de l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche XI. Treillis triangulaire (*Dessin de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Au centre, caractère de la longévité stylisé. Ce motif reproduit la forme du caractère *nhơn* 人, « homme », et est appelé pour cela *nhơn tự*, « le caractère *nhơn* ».

Planche XII. Treillis triangulaire. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Bien que le panneau soit, à l balustrade, placé en largeur, le dessin doit être vu dans le sens de la hauteur. Au centre des triangles, fleur de pêcher, à quatre pétales. Au centre du panneau, l'un des « huit joyaux » : les deux flûtes. — Panneau ajouré, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche XIII. Décoration en forme de sapèque. (*Dessin de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Au centre, caractère de la sainteté, *thánh*.

Planche XIV. Fleurs de *diospyros*. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Ce motif peut être rapproché de celui de la Planche XIII. Au centre, un des « huit joyaux » : le bâton *như ý*, ou des souhaits réalisés. — Panneau ajouré, à la balustrade de l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche XV. Cercles entrelacés et fleurs. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Panneau ajouré, à la pagode Bảo-Quốc.

Planche XVI. Les deux cercles. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

La véritable forme du motif est celle du panneau n° 1. Les autres formes sont dérivées de la première, et portent le même nom sino-annamite : *song huờn*, « les deux cercles », ou *liên huờn*, « les cercles unis ». — Décoration du soubassement de pilastres, aux nouveaux bâtiments du Quốc-Tử-Giám.

Planche XVII. Les « dix mille longévités ». (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

En haut : pivoine se changeant en phénix. Au centre du panneau, deux ovales, qui portent inscrits, l'un la grecque tourbillonnante, ou « grecque en forme de caractère dix mille », *hồi văn chữ vạn*, et l'autre le caractère de la longévité, *thọ* stylisé, d'où le nom du motif. Le phénix porte dans son bec, suspendu à un ruban, les « signes antiques. », *cổ đồ*, représentés par un paquet de livres. — Panneau d'une boîte sculptée de Đồng-Hới.

En bas : branche de prunier se changeant en dragon. Au centre, fleur de pivoine. Les deux ovales sont devenus des rectangles à coins rabattus. Dans l'un, il n'y a plus la grecque tourbillonnante, mais un treillis agrémenté de fleurettes. — Panneau de boîte sculptée de Đồng-Hới.

Planche XVIII. Grecque cruciforme. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Le motif rappelle la forme du caractère chinois *á* 亞, et est appelé pour cela *á tự*, « caractère *á* ». Au centre, un des « huit joyaux » ; l'éventail. — Panneau ajouré, à la balustrade de l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche XIX. Bahut. (*Cliché de* M. G. Daydé).

Les panneaux sont complètement ajourés.

Le motif des panneaux du haut rappelle le motif de la Planche XVIII, modifié par l'adjonction de rectangles. Le motif du bas est un treillis à fleurs stylisées ; on peut le désigner par l'expression *thập-tự*, « caractère dix », *thập* 十, ou en forme de croix. Dans le bahut, la place des motifs est intervertie

suivant les côtés. — Dimensions : largeur : o m.90 ; hauteur : o m. 82 ; profondeur : o m. 28. — A la salle Tân-Thơ-Viện ; don de M. G. Dumoutier aux Amis du Vieux Huế.

Planche XX. La grecque tourbillonnante. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Le motif est désigné en annamite par l'expression : *hồi văn chữ vạn*, « trait qui revient, grecque, en forme de caractère dix-mille », *vạn* 卍. Fleurs de prunier. Au centre. l'un des « huit joyaux » : les deux rouleaux écrits. — Panneau ajouré, à la balustrade de l'étage du pavillon Minh-Đức, au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche XXI. Grecques. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Ornements de panneaux à sentences.

Planche XXII. Grecques. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Ornement du plafond, à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche XXIII. Grecque se transformant en dragon. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Panneau de meuble ajouré.

Planche XXIV. Grecques et feuillage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Les deux boutons latéraux sont désignés par l'expression *bông tây*, « fleur d'Occident ». — Boiserie sculptée, à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche XXV. Grecques et feuillage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

La grecque se transforme en dragon. La fleur centrale du motif supérieur est une pivoine, *mẫu đơn*. Les boutons terminaux, dans les deux motifs, sont des « fleurs d'Occident », *bông tây*. — Boiseries sculptées à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche XXVI. Encadrement de porte. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Planche XXVII. Grecques, ornement d'arêtes faîtières. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

En haut : grecque se changeant en dragon. Au centre : gourde et grecques se changeant en nuages. En bas : grecque se changeant en nuages. — Ornements d'arêtes faîtières de pagodes, à Nam-Phổ, sous-préfecture de Phú-Vang, Thừa-Thiên.

Planche XXVIII. Brûle-parfum. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Sculpture en bois. Anses formées par des grecques se changeant en dragon, avec feuillages. Sur le couvercle, lion.

Planche XXIX. Grecque et feuillage. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Au milieu, la grecque rappelle le caractère de la longévité, *thọ*, stylisé — Panneau ajouré du mur d'enceinte du jardin du prince Tuyên-Hóa.

Planche XXX. Grecque et chaîne. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Bordures sculptées de tables et d'autels.

Planche XXXI. Table. (*Cliché de* M. G. Daydé).

Bordure : grecque formant chaîne. Dimensions : largeur : 1 m. 58 ; hauteur : 0 m. 77 ; profondeur : 0 m. 55.

Planche XXXII. Table d'offrande. (*Cliché de* M. G. Daydé).

Table à bords relevés et enroulés, dite *thủ quyển*. Bordure : grecque formant chaîne: — Dimensions : largeur : 1 m. 43 ; hauteur au milieu : 1 mètre ; aux bords : 1 m. 09 ; profondeur : 0 m. 52.

Planche XXXIII. Etagère en forme de grecque. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Nom sino-annamite : *cao đê kỹ*, « banc ou table qui a des hauts et des bas », ou simplement *cao đè*, « haut et bas ». Dimensions : largeur environ 2 mètres ; hauteur : environ 1 mètre ; profondeur . environ 0 m. 30.

Planche XXXIV. Etagère en forme de grecque. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Les sculptures comprennent des grecques avec feuillage et fleurs. Au centre, l'un des « huit joyaux »: le paquet de livres, surmontant la chauve-souris, emblème de bonheur, entourée des « deux cercles » transformés en losanges entrelacés, symbole d'union et d'affection. Dimensions : largeur : 0 m. 435 ; hauteur au milieu : 0 m. 165 ; aux côtés : 0 m. 105 ; profondeur : 0 m. 160

Planche XXXV. Etagères en forme de grecques. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Panneaux sculptés, au pavillon de la porte Hồng-Trạch, au tombeau de Thiệu-Trị

Planche XXXVI. Caractères du bonheur, de l'aisance et de la longévité : *Phúc lộc thọ*. (*Dessin de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Planche XXXVII. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Panneau de porte sculptée, à une pagode près de Bao-Vinh.

Planche XXXVIII. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Dans les angles, grecques se changeant en serpent-dragon. D'après l'estampage d'un panneau de porte sculptée, à une pagode près de Bao-Vinh.

Planche XXXIX. Porte sculptée et ajourée. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Au centre de tous les panneaux, se trouve le caractère de la longévité, *thọ*, traité différemment et plus ou moins simplifié, uni, dans les six petits panneaux, au rameau feuillu se changeant en dragon. Pagode Bảo-Quốc.

Planche XL. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Panneau ajouré de porte de pagode ; village de Chi-Long, dans le Nord du Thừa-Thiên.

Planche XLI. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Fausse fenêtre peinte, à une pagode, quartier de Gia-Hội. Dans l'encadrement, les « huit joyaux ».

Planche XLII. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Fenêtres ajourées, en maçonnerie ; en haut, au palais du Cơ-Mật ; en bas, à la porte de Đông-Ba. Dans l'encadrement de la fenêtre du haut, les « huit joyaux ».

Planche XLIII. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

D'après des estampages de panneaux sculptés, au palais Cần-Chánh. Au centre, caractère de la longévité, entouré de grecques ou de rameaux feuillus se changeant en dragon.

Planche XLIV. Caractères de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Le caractère est à peine esquissé, dans le panneau du haut, avec des rameaux feuillus se changeant en dragon, et dans le panneau du bas, où il est formé de grecques, entourées de rameaux feuillus se changeant en dragons. Dans le panneau du milieu, il n'y a que des grecques, mais qui annoncent vaguement le caractère. Panneaux sculptés, au palais Cần-Chánh.

Planche XLV. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Panneau du haut, rameaux feuillus, deux panneaux du bas, grecques, se changeant en dragon. Au centre, caractères de la longévité, stylisés et simplifiés. Le panneau du bas permet de reconnaître, dans les deux autres panneaux, les lignes essentielles du caractère. Dans les deux panneaux du bas, on n'a donné que la moitié du panneau. — Palais Cần-Chánh.

Planche XLVI. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. Lè-Văn-Tùng).

L'élément générateur du caractère, dans le panneau du haut, est le rameau feuillu ; le caractère prend la forme d'un plateau à offrandes, comme dans la Planche XLV. Dans le panneau du bas, le caractère est suspendu à une feuille se changeant en chauve-souris, ce qui se lit : *phúc thọ*, « bonheur et longévité ». Dans le feuillage de l'encadrement, on peut reconnaître trois autres chauves-souris plus ou moins formées. Le caractère est entouré immédiatement par deux rameaux feuillus se changeant en dragon. — Panneaux de meuble sculptés, au palais Cần-Chánh.

Planche XLVII. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Au centre, le caractère, en forme de brûle-parfum, est entouré de feuillage. Dans les angles, feuillages se changeant en chauves-souris. — Dessin de porte sculptée, à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche XLVIII. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Au centre, le caractère, en forme de brûle-parfum, formé de rameaux feuillus, est entouré de rameaux se changeant en dragon, dont les têtes forment les anses du brûle-parfum. Dans les angles, rameaux se changeant en dragons. — D'après l'estampage d'un panneau sculpté, au palais Cần-Chánh.

Planche XLIX. Caractère de la longévité, *thọ*. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Les formes vues dans les planches précédentes permettent de reconnaître le caractère, dans le panneau du haut, assez clairement, et même dans le panneau du bas, qui semble, à première vue, n'être qu'un élément de feuilles ou de fleurs que nous retrouverons plus loin, au chapitre relatif aux feuilles et aux fleurs. Le caractère est associé à des rameaux ou à des grecques se changeant en dragons. — Panneaux de meubles, au palais Cần-Chánh.

Planche L. Porte de niche cultuelle. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Les grands panneaux du bas renferment le caractère de la longévité, entouré de rameaux se changeant en dragons. Dans les deux grands panneaux du haut, ce serait le même caractère, m'a-t-on assuré. — C'est la porte de la niche représentée à la Planche LI. Voir la couverture.

Planche LI. Niche cultuelle. (*Cliché de* M. G. Daydé).

Don de M. Dumoutier aux Amis du Vieux Huế. Conservé à la salle Tân-Thơ-Viện. Hauteur : 1 m. 12 ; largeur : 0 m. 95 ; profondeur : 0 m. 68.

Planche LII. Caractère de la Joie, *hỉ*. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Panneau ajouré, en maçonnerie, dans le mur d'enceinte du palais du prince Tuyên-Hóa.

Planche LIII. Panneaux à sentences. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Les branches de bambou, les oiseaux, les rochers, reproduisent les caractères des sentences latérales des panneaux. Œuvres, à l'encre de Chine, d'un dessinateur de sentences, dénommé Khóa Cọ, « le Candidat frotteur »,parce qu'il peignait, non avec un pinceau, mais en brossant son dessin avec un morceau de bambou écrasé à un bout et ébarbé.

Planche LIV. Vase à fleurs, vase à encens et brûle-parfum. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Panneau de vieil autel sculpté.

Planche LV. Brûle-parfum, vase et corbeille à fleurs. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Les objets décoratifs sont posés sur une grecque-étagère, *cao-đê-kỷ*. — Panneau sculpté, à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche LVI. Vase à fleurs, porte-pinceaux et brûle-parfum. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Comparer la fleur et la feuille de lotus avec celles de la Planche LIV. Comparer également la fumée stylisée des deux planches. Le porte-pinceaux est une racine de bambou. Dans l'encadrement, rameaux se changeant en dragons, avec, au centre, le globe enflammé ; au bas, volutes de la mer stylisées. — Panneau sculpté, dans une pagode de Bao-Vinh, d'après un estampage.

Planche LVII. Grecque-étagère. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Sur la grecque étagère, *cao đê kỷ*, sont posés un vase, contenant une branche de pivoine en fleur ; un plateau à offrandes, contenant des fruits ; au centre, un petit tamtam, *khánh*, symbole de félicité, suspendu à un support ; dans les degrés inférieurs, de gauche à droite, un paquet de livres, une écuelle à délayer l'encre en forme de pêche, symbole d'immortalité, un tube porte-pinceaux, souhait de réussite aux examens pour le lettré, ou symbole de connaissances littéraires. Le tamtam et les livres font partie des « huit joyaux ». Encadrement : chauves-souris, grecques et fleurs. Remarquer que les chauves-souris des angles supérieurs tiennent dans leur bouche un petit tamtam avec des franges ; cela se lit : *phúc khánh*, « félicité et félicitations ». — Panneau sculpté, à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche LVIII. Décor de panneau à sentence. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

En haut, le rouleau, *cuốn thơ*, avec rameaux fleuris. Sur les côtés, quelques uns des « huit joyaux » : le paquet de livres et les deux flûtes, l'éventail et le bâton des souhaits réalisés, *như ý*. Au bas, caractère de la longévité stylisé, *thọ*, qui correspond au caractère de la félicité, *phúc*, inscrit dans le rouleau.

Planche LIX. Cartouche en forme de rouleau. (*Dessin de* M. Nguyễn-Văn-Nhơn).

Au centre, caractère de la longévité, *thọ*, en forme de brûle-parfum. Ce caractère correspond aux cinq chauves-souris du pourtour ; cela se lit : *phúc thọ*, « bonheur et longévité ». Sur le pourtour, également, fleurs de pivoines. Des deux côtés, pinceaux, symbole de distinction littéraire. Sur les panneaux du rouleau, de gauche à droite, rameau de prunier fleuri, *mai* ; amaryllis, *lan* ; bambou, *trúc* ; pivoine, *mẫu đơn*. Les panneaux se détachent sur des fonds à motif de grecque tourbillonnante, *hồi văn chữ vạn*, et d'hexagones, *kim qui*, avec bordure de rameaux fleuris, *liên đắng*.

Planche LX. Lanterne-applique. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Au centre, deux phénix entourant le globe enflammé. Des deux côtés, caractère de la longévité, *thọ*, stylisé. Dans les enroulements, grecque tourbillonnante.

Planche LXI. Ecran du petit palais du Cơ-Mật. (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Partie gauche de l'écran. Les fonds sont ornés de grecques tourbillonnantes, *hồi văn chữ vạn*, avec, à gauche, fleurs de pêcher, *bông đào*, en relief. Dans les panneaux, de gauche à droite, l'un des « huit joyaux » : le paquet de livres et le rouleau écrit ; le caractère de la félicité, *phúc*, surmonté de mains de Bouddha, et, au bas, grenades, fruits symbolisant l'abondance de tous biens et une nombreuse descendance ; un tableau de genre, dit *tùng lộc*, « pin », symbole de longévité, « et axis », dont le nom rappelle le mot *lộc*, « richesse, avancement dans les honneurs, félicité ». Le fond ajouré est formé du motif dit *kim qui*, hexagones allongés unis à des losanges.

Planche LXII. Ecran du grand palais du Cơ-Mật. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Partie droite de l'écran. On remarque, parmi les motifs, les quatre animaux au pouvoir surnaturel : le dragon rendant ses hommages à la lune, *long triều nguyệt* (en haut, à gauche) ; le phénix, *phụng* (en haut, à droite) ; la licorne, *kỳ lân* (en bas, à droite); la tortue, *qui* (en bas, à gauche). Le globe enflammé, *mặt nguyệt*, à gauche, en haut, repose sur la tête du dragon vu de face. A gauche, au centre, caractère de la longévité, *thọ*, entouré de chauves-souris, *phúc*, symbole du bonheur. La licorne se détache sur le motif ajouré dit *kim qui*, hexagones allongés et losanges ; au bas du motif, vagues de la mer et rochers stylisés. Les colonnes autour desquelles est enroulé le rouleau sont terminées par des boutons de nénuphar. Dans le panneau central, motif dit *hoa điểu*, « fleurs et oiseaux ». Dans le panneau de droite, paysage et personnages.

Planche LXIII. Brûle-parfum. (*Dessin de* M. TÔN-THẤT SA).

Les anses sont formées par des flammes stylisées. Au centre, caractère de la longévité, *thọ*, simplifié. — Objet en terre cuite. Dimensions : hauteur, au milieu : 0 m. 10 ; aux anses : 0 m. 15 ; largeur, au milieu : 0 m. 085 ; aux extrémités des anses : 0 m. 17.

Planche LXIV. Tympan de stèle. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Globe enflammé et nuages. Au bas, fleur de nénuphar stylisée. D'après un estampage. — Village de Dương-Xuân, sous-préfecture de Hương-Thủy ; 19e année de Tự-Đức (1866).

Planche LXV. Tympan de stèle. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Au centre, globe enflammé, en forme de *thái cực*, ou *âm dương*, image symbolisant les deux principes constitutifs de l'univers. Des deux côtés, deux dragons provenant de feuilles. Le motif est appelé : *lưỡng long triều nguyệt*, « les deux dragons rendant hommage à la lune ». Dans la partie de l'encadrement de la stèle que l'on voit, même motif, mais la transformation des dragons est moins avancée ; en revanche, le symbole du *thái cực* est plus voisin de la forme ordinaire. — D'après un estampage. Village de An-Ninh, sous-préfecture de Hương-Trà ; 1re année de Thành-Thái (1889).

Planche LXVI. Tympan de stèle. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Au centre, fleur de pivoine se rapprochant de la forme du globe enflammé D'après un estampage. Village de An-Bường ; 21e année de Tự-Đức (1868).

Planche LXVII. Tympan de stèle. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Rameaux de pivoine, *mẫu đơn*. Au centre, la fleur, avec les deux feuilles qui la surmontent, fait pressentir le globe enflammé des planches précédentes. — D'après un estampage. Village de An-Bường ; 20e année de Minh-Mạng (1839).

Planche LXVIII. Support de toiture de palanquin. (*Cliché de* M. G. DAYDÉ).

Sculpture sur bois, laque rouge et or. Au centre, globe enflammé, au milieu de feuillages. Dimensions : largeur : 0 m. 75 ; hauteur : 0 m. 40

Planche LXIX. Décors d'arêtes faîtières. (*Reproduction, par* M. LÊ-VĂN-TÙNG, *d'un dessin de* M. TÔN-THẤT SA).

Ces décors d'arêtes faîtières ont été adaptés pour servir de têtes de chapitre. En haut : globe enflammé entouré de phénix. Au milieu : globe enflammé entouré de dragons. En bas : gourde et grecques.

Planche LXX. Les « huit joyaux ». (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

En haut : le livre et les pinceaux. A gauche : les castagnettes

A droite : les deux rouleaux d'écriture. En bas : l'éventail, symbole d'une vie heureuse, des plaisirs des sens ou de l'esprit. Ornements sculptés sur les poutres de la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche LXXI. Bordure de toiture. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Ornement dit « feuille de *ficus* », *lá đề* ; ou *vân kiên*, « épaules en forme de nuages », ou *tam sơn*, « les trois montagnes ». Les angles de la toiture sont ornés soit de la tête de dragon, soit de ce motif modifié pour la circonstance, d'une façon dont peut donner une idée la Planche LXXX. — Pagode Báo-Quốc.

Planche LXXII. Vitrine pour bijoux. (*Aquarelle de* M. TRẦN-VĂN-PHÊNH).

Les panneaux de la vitrine sont entourés d'un encadrement formé de « feuilles de *ficus* ». *lá đề*. Bordure intermédiaire formée par une grecque, *hồi văn chữ công*. Aux quatre pieds, têtes de dragon. Sur la bande, « les deux dragons rendant hommage à la lune », *lưỡng long triều nguyệt*. Le globe enflammé du milieu contient le symbole du *thái cực*, ou *âm dương*, les deux principes constitutifs de l'univers. — Largeur : o m.48 ; hauteur : o m.40 ; profondeur : o m. 395.

Planche LXXIII. Panneaux sculptés. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHÊNH).

Ornements dérivés du motif de la page précédente, *lá đề*, « la feuille de *ficus* ». — Pagode près de Bao-Vinh.

Planche LXXIV. Encadrement de feuillage. (*Dessin de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Type du motif dit *liền đàng*, ou *làn đằng*. Le feuillage se change ici en dragon.

Planche LXXV. Fleurs et feuillage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

D'après les Annamites, *bông*, « fleurs », ou *lá*, « feuillage ». D'après quelques-uns, la fleur du milieu, et surtout les boutons terminaux seraient des « fleurs d'Occident », *bông tây*. Paraît être plutôt une fleur de pivoine stylisée. — Motifs d'encadrement de portes, à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche LXXVI. Fleurs et feuillage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Mêmes remarques que pour la Planche LXXV. — Motifs sculptés, aux poutres de la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche LXXVII. Poutres sculptées. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Motifs donnés dans les Planches LXXV et LXXVI, avec, en plus, quelques-uns des « huit joyaux », donnés dans la Planche LXX. — Salle Tân-Thơ-Viện.

Planche LXXVIII. Charpente sculptée. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Motifs des Planches LXXV et LXXVI, ou motifs analogues — Vérandah de la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche LXXIX. Fleurs et feuillage. (*Dessin de* M. LÈ-VĂN-TÙNG).

Aux deux extrémités, bouton dit « fleur d'Occident », *bông tây*. Sculpture sur bois de la salle Tân-Thơ-Viện. Au centre, plaque en cuivre ajourée, ornement des bouches d'aération du parquet surélevé.

Planche LXXX. Tympan de porte sculpté. (*Dessin de* M. LÈ-VĂN-TÙNG).

Spathe feuillu, *bẹ*. Le globe enflammé du haut rappelle que les deux spathes sont remplacés ordinairement par deux dragons. Le caractère de la longévité du bas rappelle que l'ensemble des deux spathes peut être remplacé par le dragon vu de face. — Pagode, dans le quartier de Gia-Hội

Planche LXXXI. Fleur stylisée. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Comparer les Planches LXXXI, LXXXII, LXXXIII, pour voir la progression dans la transformation de la fleur et des feuilles en tête de dragon. Comparer, au chapitre du Dragon, les Planches CXXXVIII, CXXXVII, CXXXVI. La fleur et les feuilles sont appelées, par quelques artistes, *lá lật*, « feuille de châtaignier ». Pour d'autres, le motif est *mặt nã*, « face de *nã* », ce que l'on traduit par *mặt rồng*, « face de dragon », dragon vu de face.— Poutre sculptée, dans une maison particulière, à Phũ-Cam.

Planche LXXXII. Fleur stylisée. (*Dessin de* M. LÈ-VĂN-TÙNG).

Mêmes remarques que pour la Planche LXXXI. — Poutre sculptée, dans une maison particulière à Phũ-Cam.

Planche LXXXIII. Fleur et feuilles se changeant en tête de dragon. (*Dessin de* M. LÈ-VĂN-TÙNG).

Voir notes de la Planche LXXXI. Le dragon tient dans sa gueule le caractère de la longévité, *thọ*. — Poutre sculptée, maison particulière de Phũ-Cam.

Planche LXXXIV. Feuilles et grecques se changeant en tête de dragon. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Voir notes de la Planche LXXXI. — Bordure de table. Voir l'ensemble de la table, Planche LXXXV.

Planche LXXXV. Table sculptée. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Planche LXXXVI. Feuillage. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Comparer avec les Planches LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXVII, etc. — Panneau de meuble sculpté.

Planche LXXXVII. Fleur et feuillage stylisés. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Voir note de la planche précédente. — Panneau de meuble sculpté.

Planche LXXXVIII. Fleurs et feuilles. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Panneaux de meuble sculptés.

Planche LXXXIX. Rameau feuillu se changeant en dragon. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Six têtes de dragon, les deux rameaux du milieu offrent l'embryon du caractère de la longévité, *thọ*, en forme de brûle-parfum. Comparer les Planches XLVI, XLVII, XLVIII. — Panneau de meuble sculpté.

Planche XC. Plateau à bétel. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Travail en ivoire ajouré. Dans le grand panneau, deux rameaux feuillus se changeant en dragon. Au centre, fleur remplaçant le globe enflammé que l'on voit dans le motif classique des « deux dragons rendant hommage à la lune ». Comparer les Planches LXV et suivantes. — Dimensions : largeur : o m. 24 ; hauteur : o m. 06.

Planche XCI. Bureau d'écrivain. (*Cliché de* M. G. Daydé).

Dimensions : hauteur en avant : o m. 29 ; hauteur en arrière : o m. 34 ; largeur en avant : o m. 45 ; largeur en arrière : o m. 79 ; profondeur au milieu : o m. 32.

Planche XCII. Table à bords retroussés. (*Cliché de* M. G. Daydé).

Les motifs sculptés sont formés de fleurs et feuillages.

Planche XCIII. Fleurs et feuillage. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Ornements de panneaux à sentences. Fleurettes, raisins, amaryllis, bambou.

Planche XCIV. Fleurs et grecques. *(Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Rameaux feuillus et grecques se changeant en dragons. Amaryllis. A droite, « le lien noué », *dây thắt*, symbole d'union et d'affection. — Ornement de panneaux à sentences.

Planche XCV. Plantes et fleurs. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Chrysanthème et oiseau ; pivoine et oiseau ; amaryllis ; nénuphar (de haut en bas). — Panneaux de boîte sculptée de Đồng-Hới.

Planche XCVI. Rameau de prunier se changeant en licorne. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Dans le cartouche du milieu, grecque tourbillonnante. — Poutre sculptée d'une maison particulière, à Phủ-Cam.

Planche XCVII. Branche de pin se changeant en dragon. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Dans le cartouche du milieu, grecque tourbillonnante. — Poutre sculptée d'une maison particulière, à Phủ-Cam.

Planche XCVIII. Rameau de pivoine se changeant en licorne. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Dans le cartouche central, caractère de la longévité stylisé, *thọ* — Poutre sculptée d'une maison particulière, à Phủ-Cam.

Planche XCIX. Panneaux à sentences en forme de bambous. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Planche C. Fleur et feuille de nénuphar stylisées. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

D'après l'estampage d'un encadrement de stèle. Village de Dương-Xuân, sous-préfecture de Hương-Thủy ; 7e année de Vĩnh-Hữu, 1741. — Au bas, fleur de nénuphar ; en haut, feuille ; dans l'encadrement, grecque.

Planche CI. Fleur de nénuphar stylisée. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

D'après l'estampage d'un encadrement de stèle. Village de An-Cựu, sous-préfecture de Hương-Thủy. Date inconnue. — Au bas, fleur de nénuphar stylisée. En haut, globe enflammé. Des deux côtés, rameaux feuillus se changeant en dragons, dont les têtes rappellent les fleurs de nénuphars à demi stylisées des encadrements des pages 12, 13.

Planche CII. Fleurs de nénuphar. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

D'après l'encadrement d'une stèle datée de l'année *tân-vi*, de la période Cảnh-Hưng, 1751. Village de Ngọc-Hồ. sous-préfecture de Hương-Trà. — Au bas, fleur de nénuphar stylisée. En haut, globe enflammé, dont les flammes se rapprochent des pétales des fleurs de nénuphar que l'on voit dans les bandes latérales L'encadrement des pages 12, 13, etc, a été fait d'après cette stèle.

Planche CIII. Fleur de nénuphar se changeant en tête de dragon. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

D'après le tympan d'une stèle datée de la 19e année de Minh-Mạng, 1838. Village de An-Cựu, sous-préfecture de Hương-Thủy. — Le dragon est à peine esquissé ; mais on voit le caractère de la longévité qu'il tient dans la gueule. Dans la bande du bas, tiges de nénuphar se changeant en dragons, avec, au centre, le globe enflammé en forme de *thái cực*, les deux principes constitutifs de l'univers.

Planche CIV. Fleur de nénuphar se changeant en tête de dragon. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Tympan de stèle, datée de la 7e année de Thiệu-Trị, 1847. Village de An-Cưu, sous-préfecture de Hương-Thủy. — La tête de dragon est plus avancée que dans la Planche CIII.

Planche CV. Poire et pomme-cannelle. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN TÙNG).

Panneaux de paravent sculpté. — Encadrements de grecques se changeant en dragons. L'extrémité des rameaux se change en dragon.

Planche CVI. Courge et grenade. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

L'extrémité du rameau de grenadier se change en dragon. Encadrements de grecques se changeant en dragons. — Panneaux de paravent sculpté.

Planche CVII. Grenade et pèche. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Panneau d'autel sculpté.

Planche CVIII. Pêches. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Sur la pêche, « les deux longévités », *song thọ*. La pêche est elle-même un symbole de longévité ; les caractères en renforcent le symbolisme. — Poutre sculptée d'une maison particulière, à Phủ-Cam.

Planche CIX. Main de Bouddha se changeant en tête de dragon. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Panneau d'autel sculpté. La tête de dragon, ainsi que le caractère de la longévité, que l'animal tient dans sa gueule, sont à peine esquissés.

Planche CX. Ornements d'accent. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

No 1 : Bec d'ancre, *mỏ neo*. No 2 : Bec de tourterelle, *mỏ cu*. No 3 : Spathe, *bẹ*. No 4 : Spathe à volutes, *guồt bẹ*. No 5 : Nuages, *vân*. No 6 : Nuages à volutes, *guồt mây*. — D'après les ornements des arêtes de divers bâtiments, dans la Citadelle.

Planche CXI. Lanternes en maçonnerie. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Planche CXII. Lanterne. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Planche CXIII. Lanterne. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Toutes ces lanternes des Planches CXI, CXII, CXIII, sont des ornements en maçonnerie, enluminés de couleurs, de piliers de pagodes. Les ornements d'accents sont des « becs d'ancre » ou des « becs de tourterelles », des « nuages », des « spathes ».

Planche CXIV. Ornements d'accent de tombe de bonze. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

« Spathes à volutes », *guồt-bẹ*. — Stupâ bouddhique, sur la route du Nam-Giao à Tự-Đức.

Planche CXV. Ornements d'accent de tombe bouddhique. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Spathes à volutes se changeant en dragons. — Stupâ de bonze, sur la route du Nam-Giao à Tự-Đức.

Planche CXVI. Ornements d'arêtes. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Feuillage se changeant en serpent-dragon, *lá hóa giao* ou *lá hóa*, « feuillage se transformant ». Dans le motif du haut, au centre, gourde, *trái bầu*. — Pagode de Nam-Phổ, sous-préfecture de Phú-Vang.

Planche CXVII. Couronnement de pilier. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Spathes accouplés. Au Tonkin, cet ornement est ordinairement constitué par quatre phénix accoudés, motif qui est inconnu à Hué. — Pagode sur la rue d'Adran.

Planche CXVIII. Couronnement de pilier. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Spathes accouplés. – Tombeau de bonze, sur la route du Nam-Giao au tombeau de Tự-Đức.

Planche CXIX. Le dragon. (*Dessin au lavis de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Remarquer les caractéristiques de l'animal fabuleux : ses deux longs barbillons, les deux cornes, la crinière, la crête, la queue étoilée, les pattes à quatre griffes (cinq griffes pour le dragon royal). Il est entouré de flammes (Voir les nuages, Planche CXXI).

Planche CXX. Eventail. (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Dragon et globe enflammé. Broderie sur soie. La monture est en ivoire sculpté. Il n'est pas certain que ce soit un travail annamite. – Dimensions : largeur : 0, 38 ; hauteur : 0, 22.

Planche CXXI. Les deux dragons rendant hommage à la lune. (*Dessin au lavis de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

En sino-annamite : *lưỡng long triều nguyệt*. La lune, c'est le globe enflammé vu plus haut, Planches LXIV et suivantes.

Planche CXXII. Les deux dragons rendant hommage à la lune. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

En sino-annamite : *lưỡng long triều nguyệt*. Le corps des deux dragons est enveloppé de nuages. La lune est le globe, avec quelques flammes légères, que les animaux regardent. Au bas, flots de la mer stylisés. – Panneau de portes, aux bibliothèques de la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche CXXIII. Colonnes en bronze. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Dragons entourés de nuages. — Colonnes en bronze des propylées, en avant du tombeau de Thiệu-Trị.

Planche CXXIV. Proue d'ancienne barque royale. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Pièce conservée au musée du Tân-Thơ-Viện. — Dimensions : longueur : m. 50 ; hauteur : o m. 75.

Planche CXXV. Dessus de boîte sculpté.

Sculpture de Đồng-Hới.

Planche CXXVI. Dessus de boîte sculpté. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Vieille boîte à livres. Dragons et nuages. Encadrement formé de grecques et de chauves-souris.

Planche CXXVII. Rampes d'escalier. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

A la salle Tân-Thơ-Viện. La figure supérieure donne le dragon, complètement formé, de l'escalier central. La figure du bas représente le dragon se transformant en nuages des escaliers latéraux. — Pierre du Thanh-Hoá.

Planche CXXVIII. Rampe d'escalier. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phệnh).

Rampe d'escalier d'une pagode de Nam-Phổ datant de la première moitié du XIXe siècle. — Le dragon se change en nuages et en feuillage. — Sculpture en pierre.

Planche CXXIX. Le dragon et le poisson. (*Dessin au lavis de* M. Nguyễn-Văn-Nhơn).

En sino-annamite : *ngư long hì thủy*, « le poisson et le dragon jouent avec de l'eau ». Le dragon sort à moitié des nuages qui le cachent. Le poisson sort des vagues de la mer stylisées. D'après les Annamites, le poisson est une carpe, *cá gáy*.

Planche CXXX. Poignée de sabre. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Tête de dragon des eaux, *con giao*.

Planche CXXXI. Crécelle de bonzerie. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

L'anse est formée par deux dragons, *con giao*, se disputant une perle. Au milieu, caractère de la longévité, *thọ*. — Dimensions : environ o m. 40 de diamètre. Travail en bois sculpté, laqué et doré.

Planche CXXXII. Crécelle de bonzerie. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Autre modèle. — Dimensions : environ 0 m. 25 de diamètre. La crécelle repose sur un coussinet ; on la frappe, au milieu, avec un maillet en bois.

Planche CXXXIII. Anse de crécelle bouddhique. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Planche CXXXIV. Pied de lit de camp. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Tête de dragon vue de face, tenant dans la gueule le caractère de la longévité, *con rồng ăn chữ thọ*. — Dimensions : hauteur : environ 0 m. 60. — Salle Tân-Thơ-Viện.

Planche CXXXV. Dragon dans le nid. (*Aquarelle de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Ce motif, en annamite : *rồng ổ*, « dragon au nid », diffère du motif que l'on verra plus loin, le dragon vu de face, en ce que l'animal est représenté avec le corps tout entier, ce que l'on n'a pas dans le second motif. Le corps se cache dans les nuages Dans la gueule, le caractère de la longévité, *thọ*. Sur le front, le caractère *vương*, « prince », ou *nhâm*, « grand ». Au bas, flots de la mer stylisés. Tout le motif se détache sur un fond d'hexagones à jour, *kim qui*. — Panneau principal de la grande porte d'entrée du temple de Kiên-Thái-Vương, village de Dương-Phẩm, près du marché d'An-Cựu.

Planche CXXXVI. Tête de dragon vue de face. (*Aquarelle de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

En annamite, *mặt rồng*, « la face du dragon », ou *mặt nả* « la face de ? ». Le dragon ne montre que la tête, vue de face, et les deux pattes de devant. Il a une crinière et deux cornes, *gác*. Sur le front, le caractère *vương* « seigneur », ou *nhâm*, « grand ». Dans la gueule, le caractère de la longévité, *thọ*, stylisé. — Fronton de la maison d'habitation du Phủ-Doản, rue Jules-Ferry.

Planche CXXXVII. Fleur et feuillage se changeant en tête de dragon vue de face (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

En annamite, *mặt rồng* ou *mặt nả*, comme à la Planche CXXXVI. — Fronton de maison particulière.

Planche CXXXVIII. Fleur et feuillage se changeant en tête de dragon vue de face. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Le polygone du bas représente les premiers linéaments du caractère de la longévité, *thọ*, que le dragon tient dans sa gueule. — Panneau de porte sculpté, à la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche CXXXIX. Ornements d'accent. (*Aquarelle de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH)

A l'angle supérieur, dragon. A l'angle intermédiaire, feuillage se changeant en serpent-dragon. A l'angle du bas, grecque se changeant en serpent-dragon. — Arêtes de la porte d'entrée du temple de Kiên-Thái-Vương, près du marché d'An-Cựu. (Voir autres détails et l'ensemble de la porte, Planches CXXXV et CCXXII.

Planche CXL. Crête d'écran. (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

La planche représente seulement la moitié du motif. Au centre, globe enflammé, entouré des deux dragons, *lưỡng long triều nguyệt.* Plus bas, serpent-dragon. Plus bas encore, à l'extrémité, spathe en volute, *guột bẹ.*

Planche CXLI. Feuillage se changeant en dragon. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

En annamite : *lá hỏa giao*, « feuillage se changeant en dragon des eaux ». — Ornement d'arête faîtière, aux bâtiments du Quốc-Tử-Giám.

Planche CXLII. Serpents-dragons. (*Aquarelle de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Panneau sculpté et peint, à la pagode Bảo-Quốc.

Planche CXLIII. Ecran. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Le disque de l'écran est formé par des serpents-dragons se changeant en feuillage et entourant le caractère de la félicité, *phúc*, qui joue le rôle du globe enflammé. Sculpture à jour, en bois. Le caractère est en jade. Le support est formé d'un dragon reposant sur les flots de la mer stylisés. — Dimensions : hauteur : 0 m. 24 ; diamètre de l'écran : 0 m 14.

Planche CXLIV. Serpent-dragon se changeant en feuillage. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Panneau de meuble sculpté à jour.

Planche CXLV. Rameau feuillu se changeant en serpent-dragon. (*Dessin de* M. Lè-Văn-Tùng).

Panneau de meuble sculpté.

Planche CXLVI. Feuillages et serpents-dragons. (*Dessin de* M. Lè-Văn-Tùng).

En haut, tête de dragon vue de face. La fleur du milieu, entre les deux serpents-dragons, tient la place du globe enflammé. Le motif du milieu, fleur et branches, donne les premiers linéaments du caractère de la longévité, *thọ*, vu dans les Planches XLIII et suivantes. Panneau de meuble sculpté.

Planche CXLVII. Feuillage et serpents-dragons. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Panneau sculpté à jour.

Planche CXLVIII. Rameaux feuillus se changeant en serpents-dragons. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Panneaux sculptés, au palais Cần-Chánh.

Planche CXLIX. Feuillage se changeant en serpent-dragon. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Queue d'arbalétrier, au Tôn-Nhơn-Phủ.

Planche CL. Support de cuvette. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Aux pieds, têtes de serpent-dragon. — Dimensions : hauteur : 0 m. 18 ; diamètre : 0 m. 27.

Planche CLI. Support de tambour. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Pagode Báo-Quốc.

Planche CLII. Tige de bambou façonnée en dragon. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Hauteur : 0 m. 80. — Ces racines et tiges de bambou sont façonnées dans les provinces du Nghệ-An et du Hà-Tịnh.

Planche CLIII. Tige de bambou se changeant en dragon. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Panneau de porte sculpté, à une pagode, sur la route de Confucius.

Planche CLIV. Branche de pin se changeant en dragon. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Panneau de porte sculpté, à une pagode, sur la route de Confucius.

Planche CLV. Licorne. (*Dessin au lavis de* M. Nguyễn-Văn-Nhơn).

Caractéristiques : deux barbillons, comme le tigre ; deux cornes, au lieu d'une que lui prête la tradition (Comparer Planche CLIX, licornes à une seule corne) ; crinière ; queue en panache ; corps couvert d'écailles ; sabots ; l'animal bondit sur les flots de la mer ; il porte sur son dos l'image d'une sapèque, *kim tiền*, « la sapèque d'or, la noble sapèque », qui tient la place des *cổ đồ* ,« les signes antiques ».

Planche CLVI. Licorne. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Ecran du palais Tôn-Nhơn-Phủ — L'animal semble n'avoir qu'une corne. Sur le dos, il porte le pinceau et le paquet de livres, noués avec des rubans ; ces objets représentent les *cổ đồ*, « les antiques dessins », vus par Phục-Hi sur le dos d'un cheval-dragon qui sortait du fleuve Jaune.

Planche CLVII. Ecran de pagodon. (*Aquarelle de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Licorne. — Pagodon sur l'avenue du Nam-Giao (Voir l'ensemble du pagodon, Planche CCXXII).

Planche CLVIII. Licorne, ornement d'accent. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Arête latérale de la salle Di-Luân, au Quốc-Tử-Giám. — Sous la licorne, tortue portant les « dessins antiques », *cổ đồ*.

Planche CLIX. Licornes. (*Dessin de* M. Trần-Văn-Phềnh).

A gauche : rameau feuillu se changeant en licorne. Flots de la mer ou rochers stylisés. A droite : licorne au milieu de nuages et de feuillage. Flots de la mer stylisés. Les licornes n'ont qu'une seule corne, du moins celle de droite. — Panneaux de meuble sculptés.

Planche CLX. Chrysanthèmes se changeant en licornes. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Les rameaux fleuris semblent être vraiment des chrysanthèmes. L'animal semble être partout la licorne. Les *cổ đồ* sont représentés en haut par un

paquet de livres et un éventail ; en bas, par un sabre et une tablette à écrire (?). Il y a beaucoup d'indécision dans tous les éléments du motif. — Panneaux sculptés, au palais Cần-Chánh.

Planche CLXI. Licorne, couronnement de pilier. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Pour les Annamites, c'est une licorne ; mais l'animal présente la plupart des caractéristiques du lion ornemental. — Pilier de pagode, rue d'Adran.

Planche CLXII. Licorne, couronnement de pilier. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Même remarque que pour la planche précédente. Cette sculpture, en pierre, de 0 m. 25 environ de hauteur, sur autant de largeur, décorait un des piliers d'entrée d'un très vieux tombeau des environs de Huê.

Planche CLXIII. Licorne brûle-parfum. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Même remarque que pour les deux planches précédentes. Cependant, les pieds en sabot indiquent clairement qu'il s'agit ici d'une licorne. L'animal qui est sur le dos de la licorne, bien qu'ayant des griffes, passe néanmoins pour une licorne, aux yeux des Annamites. — Hauteur : 0 m. 17 ; largeur : 0 m. 14. Cuivre fondu.

Planche CLXIV. Le phénix. (*Dessin au lavis de* M. Nguyễn-Văn-Nhơn).

Dans le bec de l'oiseau, suspendus à un long ruban, les *cổ đồ*, « les antiques signes », représentés par deux rouleaux d'écriture. Au bas, les vagues de la mer.

Planche CLXV. Phénix. (*Aquarelle de* M. Tôn-Thất Sa).

Les phénix volent au milieu de nuages. Dans leur bec, ils tiennent, attaché par un ruban, le paquet de livres symbolique, *cổ đồ*. Entre les deux, il y a le globe enflammé, sans doute par imitation du motif des « deux dragons rendant hommage à la lune » (Voir Planche CXXII). Au bas, flots de la mer stylisés. — Panneaux de porte des bibliothèques de la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche CLXVI. Phénix. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Cette sculpture orne la face intérieure du couvercle d'un coffret, dont la face supérieure est ornée du dessin représenté à la planche suivante. Le phénix étant le symbole de la femme, ce coffret a été fait pour une princesse. Dans le bec suspendu à un ruban, les deux tablettes écrites représentant les *cổ đồ*, « les antiques signes ».

Planche CLXVII. Phénix double. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Voir la note à la planche précédente. Entre les oiseaux, un disque, tenant la place du disque enflammé placé ordinairement entre les deux dragons (Voir note à la Planche CLXV).

Planche CLXVIII. Psyché. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

La glace est entourée de deux phénix posés sur des rochers et des vagues stylisés. En haut, globe enflammé (Voir note à la Planche CLXV). — Sculpture sur bois, laquée et dorée. Dimensions : hauteur : 0 m. 60 ; largeur : 0 m. 50.

Planche CLXIX. Phénix (*Aquarelle de* M. LÊ VĂN-TÙNG).

Ornement d'angle, en chaux et tessons de porcelaine, au portail du palais privé de Sa Majesté, Tiềm-Đế. près du marché d'An-Cựu.

Planche CLXX. Phénix, ornement d'accent. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Arête faîtière de la salle Di-Luân, au Quốc-Tử-Giám. — Au centre, au lieu du globe enflammé, caractère de la longévité, *thọ*, stylisé.

Planche CLXXI. Support de cuvette lavabo. (*Aquarelle de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Les pieds se terminent par des têtes de serpents-dragons. Au-dessus, comme porte-serviette, phénix. — Dimensions : Hauteur des pieds : 0 m. 76 ; hauteur totale : 1 m. 37 ; écartement des pieds au renflement : 0 m. 45.

Planche CLXXII. Rameau de pivoine se changeant en phénix. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Moitié d'un panneau de lit de camp sculpté, à la pagode Bảo-Quốc

Planche CLXXIII. Amaryllis se changeant en phénix. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Sculpture d'un coffre à roulettes.

Planche CLXXIV. Grue sur la tortue. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Ornement de culte, en bois sculpté, laqué et doré.

Planche CLXXV. Lampe. (*Dessin de* M. TÔN-THẤT SA).

Lampe ancienne en fer forgé. Des deux côtés, grues. Ces lampes en fer forgé étaient anciennement en usage dans toute la région de Huế. On les rencontre encore, de nos jours, dans le Nord de la province de Đồng-Hới, dans le Hà-Tịnh, etc.

Planche CLXXVI. La tortue. (*Dessin au lavis de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

L'animal nage sur les vagues de la mer. Une volute d'eau ou de fumée, *thủy ba*, s'échappe de sa bouche. Sur son dos, « les antiques signes », *cổ đồ*, vus par l'empereur Hoàng-Đế.

Planche CLXXVII. Tortue, support de stèle. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Stèle datée de 1715, à la pagode Thiên-Mộ. La tortue mesure 2 mètres de longueur sur 1 m. 40 de largeur et 0 m. 70 de hauteur, sans compter le soubassement. (Voir, dans *B. A. V. H.* 1915, pp. 429 et suivantes, l'article de A. Bonhomme : *La pagode Thiên-Mẫu : les stèles*).

Planche CLXXVIII. Tortue, ornement d'accent. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Arête latérale de la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche CLXXIX. Feuille de nénuphar se changeant en tortue. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

En haut, panneau sculpté, au palais Cần Chánh. En bas, poutre culptée, dans une maison particulière, à Phủ-Cam.

Planche CLXXX. Encrier. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Décor des « cinq chauves-souris » ou des « cinq bonheurs ». *ngủ phúc*. Travail en ébène sculpté.

Planche CLXXXI. Chauve-souris, décor d'angle. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Salle Tân-Thơ-Viện, ornementation placée sous les poutres de la charpente.

Planche CLXXXII. Chauve-souris, grecque et glands. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Ornement de vieil autel sculpté

Planche CLXXXIII. Table. (*Cliché de* M. G. Daydé).

Dans les coins, décors de chauve-souris et glands.

Planche CLXXXIV. Chauve-souris et grecques. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Décor de panneaux à sentences.

Planche CLXXXV. Chauves-souris. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Ornement de panneaux à sentences.

Planche CLXXXVI. Feuille se changeant en chauve-souris. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

La chauve-souris, en haut, tient dans sa bouche un anneau auquel est suspendue une feuille qui, par sa forme, rappelle le *khánh*, ou tamtam en pierre. Cela se lit : *phúc khánh*, « chauve-souris et tamtam »; c'est-à-dire : « bonheur et félicitations ».

Les dessins des deux panneaux inférieurs montrent la même feuille ou la même fleur que dans le panneau du haut, mais s'éloignant de plus en plus de la forme de la chauve-souris. En comparant avec les Planches CXXXVIII et CXXXVII, on peut voir comment le même élément floral peut aboutir au dragon vu de face.

Planche CLXXXVII. Décor de porte. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

Feuillages se changeant en chauves-souris. Au centre, caractère de la longévité, *thọ*, stylisé. — Bas de la porte figuré à la planche suivante.

Planche CLXXXVIII. Porte sculptée. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

A la salle Tân-Thơ-Viện. Voir les détails, Planches CLXXXVII et CXXXVIII.

Planche CLXXXIX. Chauve-souris et feuillage. (*Dessin de* M. Lê-Văn-Tùng).

La chauve-souris est renversée, la tête en haut. Elle tient dans sa bouche un anneau terminé par une feuille en forme de tamtam de pierre. Sur ce motif, voir la note à la Planche CLXXXVI. — Pied de meuble sculpté.

Planche CXC. Feuilles et chauve-souris. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Sujet double, ou plutôt quadruple. Dans le sens de la largeur : les deux dragons, provenant de rameaux feuillus transformés, rendant hommage à la lune, ou au globe enflammé, lequel est représenté par une fleur cruciforme. Dans le sens de la hauteur : la chauve-souris, provenant de feuilles transformées, tient dans sa bouche un anneau, auquel, par l'intermédiaire de la fleur centrale, sont suspendues deux feuilles en forme de tamtam de pierre. Sur ce dernier motif, voir la note à la Planche CLXXXVII. La fleur centrale appartient aux deux motifs à la fois et les unit. — Panneau de vieux meuble sculpté.

Planche CXCI. Chauve-souris et longévité. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHỀNH).

Au milieu de nuages, une chauve-souris, provenant de nuages transformés, tient, au bout d'un anneau, le caractère *thọ*, ou de la longévité, stylisé. Le motif se lit : *phúc thọ*, « chauve-souris et longévité », « bonheur et longévité ». — Dossier de chaise sculpté à jour à la pagode Báo-Quốc.

Planche CXCII. Chauve-souris et grecque. (*Dessin de* M. TÔN-THẤT SA).

La chauve-souris, provenant de feuilles transformées, est appuyée sur une grecque, dont la partie centrale, rectangulaire, donne les premiers linéaments du caractère *thọ*, de la longévité. C'est le motif *phúc thọ*, « bonheur et longévité ». (Comparer, Planche CXXXVIII).

Planche CXCIII. Feuilles et chauve-souris. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Fleur et feuilles se changeant en chauve-souris. Comparer, Planches CXXXVII, CXXXVI, un motif semblable, ou plutôt le même motif, aboutissant au dragon vu de face. — Pignon d'un des bâtiments du Quốc-Tử-Giám.

Planche CXCIV. Lion. (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Ornement d'angle, à la porte Ouest de l'enceinte du palais du Cơ-Mật, sur l'allée des Ministères. — Le lion, *sư tử*, tient, attaché à un ruban, la sphère, *trái cầu*.

Planche CXCV. Les cinq lions. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Motif dit *ngũ sư hí cầu*, « les cinq lions jouant avec la sphère ». — Décor de l'écran de la pagode funéraire de Kiên-Thái-Vương, près du marché de An-Cựu.

Planche CXCVI. Les trois lions. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHÊNH).

Pot à chaux en cuivre fondu. La boule, avec laquelle jouent les lions, est représentée par l'ouverture du pot à chaux.

Planche CXCVII. Le lion rapide. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Œuvre en bronze doré, au tombeau de Thiệu-Trị. Hauteur : environ 1 m.

Planche CXCVIII. Tigre. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHÊNH).

Ornement d'écran de pagode, sur la rue Jules-Ferry.

Planche CXCIX. Tigre, talisman magique. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Image dessinée par un sorcier sur l'habit d'un individu, pour le délivrer de maladies contractées dans la brousse. L'inscription porte les caractères : *hắc hổ đại tướng sát quỉ* « que le grand maréchal le Tigre noir extermine les démons », auteurs de la maladie.

Planche CC. Crécelle en forme de poisson. (*Dessin de* M. TÔN-THẤT SA).

Vieux travail en bois sculpté, laqué, doré. Dimensions : longueur : 1 m. 15 ; hauteur : 0 m 25.

Planche CCI. Support de cuvette-lavabo. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Nous avons ici certainement une imitation d'un meuble français, d'un pied de table, avec adaptation à un usage spécial et adjonction des motifs ornementaux de l'art annamite : les poissons, le dragon, la fleur de nénuphar, la grecque, les flammes, etc. Cette pièce peut dater d'environ soixante ans, ou davantage. — Propriété de Son Excellence le Ministre de la Justice. Comparez la Planche CLXXI.

Planche CCII. Poisson gargouille. (*Dessin de* TRẦN-VĂN-PHÊNH).

A une pagode de Nam-Phổ.

Planche CCIII. Poisson en terre vernissée. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Ornement d'accent de l'arête faîtière au pavillon dit « des bains » au tombeau de Tự-Đức. On voit les mêmes à la pagode Diệu-Đề. Hauteur :

environ o m. 60. C'est peut-être un produit des anciens fours du Long-Thọ. (Sur ces fours, voir *B. A. V. H.* 1917, pp. 21 et suivantes : *Le Long-Thọ, ses poteries anciennes et modernes*, par M. Rigaux). Mais c'est peut-être un objet venu de Chine.

Planche CCIV. Poisson, ornement d'accent. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Arêtes faîtières et latérales de la salle Tân-Thơ-Viện.

Planche CCV. Poisson stylisé. (*Dessin de* M. TRẦN-VĂN-PHẾNH).

Arête faîtière du Mirador VIII. Ce motif, si souvent employé et si artistement traité au Tonkin, se voit rarement à Huế. On peut dire qu'on ne le rencontre qu'au Palais, sous une influence tonkinoise peut-être.

Planche CCVI. Statue de mandarin militaire. (*Cliché de* M. G. DAYDÉ).

Au tombeau de Thiệu-Trị.

Planche CCVII. Statue de mandarin civil. (*Cliché de* M. G. DAYDÉ).

Au tombeau de Đồng-Khánh.

Planche CCVIII. Génie gardien de porte. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Pagode Thiên-Mộ, dite de Confucius. Figures en haut-relief, en chaux et papier. Hauteur : environ 3 mètres.

Planche CCIX. Génie gardien de porte. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Pagode Thiên-Mộ. Le génie de la planche précédente représente « le Monsieur bon », *Ông-thiện*, à cause de sa couleur et de son visage bienveillant. Celui-ci est « le Monsieur cruel », *Ông-ác*, à cause de son visage noir et menaçant.

Planche CCX. Cheval, à la Cour funéraire de Thiệu-Trị. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Planche CCXI. Eléphant, à la Cour funéraire de Thiệu-Trị. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Planche CCXII. Pin et axis. (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Tableau de genre, dit *tùng lộc* « pin et axis ». Le pin, à cause de son feuillage, qui ne tombe jamais, est un symbole de longévité et de verte vieillesse. Le nom de l'axis, *lộc*, rappelle le caractère *lộc* 祿, qui signifie « aisance, richesse, félicité ». Ce tableau s'interprète donc comme un souhait : « que votre vieillesse soit vigoureuse ; ayez l'aisance que procure un gros traitement ». — Panneau d'entre-toit, aux nouveaux bâtiments du Quốc-Tử-Giám

Planche CCXIII. Pin et habitation. (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Tableau de genre, dit *sơn thủy* « montagne et cours d'eau » et plus spécialement, *tùng đình*, « pin et habitation ». — Panneau d'entre-toit, aux nouveaux bâtiments du Quốc-Tử-Giám.

Planche CCXIV. « Les cent antiques ». (*Aquarelle de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Tableau de genre, dit *sơn thủy*, « montagnes et cours d'eau », ou encore *bá cổ*, « les cent scènes de l'antiquité ». Une jeune femme s'avance en barque vers un vieillard ; rochers, pins, bambous, arbustes. — Panneau d'entre-toit, aux nouveaux bâtiments du Quốc-Tử-Giám.

Planche CCXV. Tableau allégorique : longue vie et bonheur. (*Aquarelle de* M. NGUYỄN-VĂN-NHƠN).

Un vieillard majestueux monte un axis, au pied d'un pin. Le pin est le symbole de la longévité ; l'axis, le symbole de la richesse. Le rocher qui les domine est « la montagne du Sud », *Nam-Sơn*, autre symbole de la longévité. Au milieu d'une baie, couverte de barques, marque de richesse et de prospérité, un riche mandarin descend le courant, c'est-à-dire que tout lui est à souhait, assis sur le dos d'une tortue, symbole de longue vie. La mer est « la mer de l'Est » symbole de félicité. Le tableau se lit : *thọ tỉ Nam-Sơn, phước như Đông-Hải*, « longue vie autant que le pic du Sud, bonheur comme la mer de l'Est ».

Planche CCXVI. Tableaux de genre : pêcheur, bûcheron. (*Dessin de* M. LÊ-VĂN-TÙNG).

Planche CCXVII. Tombes de bonzes, derrière l'Ecran du Roi. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Planche CCXVIII. Portail d'habitation princière, sur la route de Confucius. (*Aquarelle de* M. TÔN-THẤT SA).

Planche CCXIX. Portail Nord de l'enceinte du palais du Jeûne, au Nam-Giao. (*Aquarelle de* M. Tôn-Thất Sa).

Planche CCXX. Portail Sud du palais du Jeûne, au Nam-Giao. (*Aquarelle de* M. Tôn-Thất Sa).

Planche CCXXI. Pagodon, sur l'avenue du Nam-Giao. (*Aquarelle de* M. Trần-Văn-Phềnh).

Planche CCXXII. Portail du temple de Kiên-Thái-Vương, près du marché de An-Cựu. (*Aquarelle de* M. Tòn-Thất Sa).





TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES



Le Rédacteur-Gérant

L. Cadière


Imp d'Extrême-Orient
HANOÏ-HAIPHONG


京

331